L'arte in Italia

ANNO IV

L'ARTE IN ITALIA

1872

ANNO QUARTO
1872

L'ARTE IN ITALIA

RIVISTA MENSILE

DI

BELLE ARTI

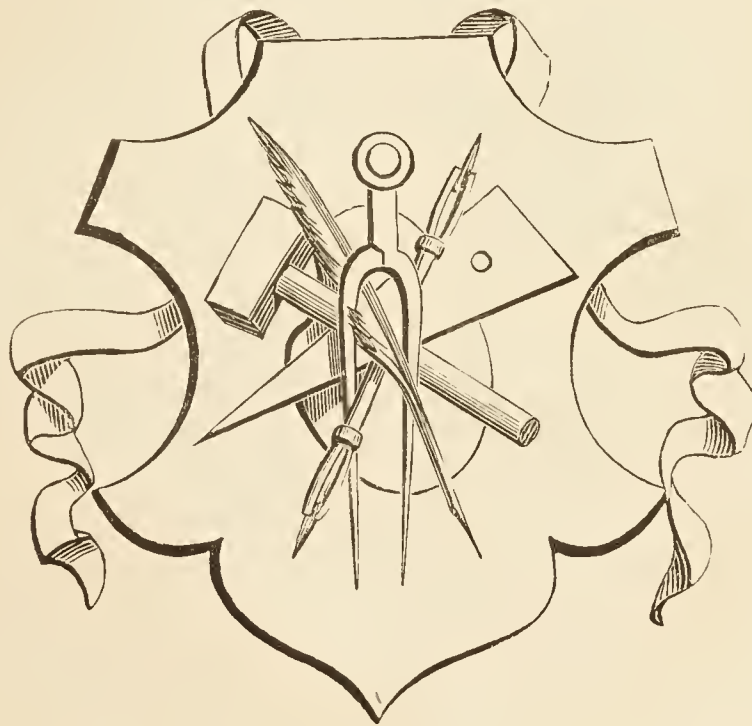
DIRETTA

DA

CARLO FELICE BISCARRA E LUIGI ROCCA

COLLA COLLABORAZIONE

DI MOLTI ARTISTI E LETTERATI ITALIANI

Onorata di doppio Premio all'Esposizione didattica di Torino nel VI Congresso Pedagogico italiano, e di altri nei Congressi Tipografici di Bologna e di Venezia e nella Esposizione Artistico-Industriale di Trieste.

UNIONE TIPOGRAFICO EDITRICE TORINESE

{ GIA' DITTA POMBA E C. }

TORINO
Via Carlo Alberto, N° 33, casa Pomba

NAPOLI
Strada Nuova Monteoliveto, N° 6, piano primo.

ROMA, Via agli Uffici del Vicario, N° 19.

COLLABORATORI NEL 1872

ALOYSIO JUVARA TOMMASO
AMARETTI FRANC. — BARUCCO FELICE
BALDUINO ALESSANDRO — BECCARIA ANGELO
BARBERIS GIUSEPPE — BERTEA ERNESTO — BUSI LUIGI
BIGNAMI ADOLFO — BIGNAMI VESPASIANO — BOITO CAMILLO
BOSIO TEODORO — BREDA — CABIANCA JACOPO — CAFFI MICHELE
CAIMI A. — CALZONE ETTORE — CAMERANA GIO. — CANTU' CESARE
G. CARELLI — CASELLA DOMENICO — CASTAGNOLA P. E. — G. B. CAVALCASELLE
C. I. CAVALLUCCI — L. CROSIO — DALL'ONGARO FRANCESCO — D'ANDRADE ALFREDO
DELLA VEDOVA P. — DEVERS GIUSEPPE — DI BARTOLO FRANCESCO — DONATI CESARE
D. C. FINOCCHIETTI — G. FORTUNATO — GAMBA ENRICO — A. GILLI — GONIN GUIDO — N. LOBRANDI
LUXORO TAMMAR — MAGENTA CARLO — MARTINI PIETRO — MELLA-ARBORIO EDOARDO
MOLMENTI P. G. — MONGERI GIUSEPPE — G. MONTICELLI — MORELLI DOMENICO
NANGER L. — NETTI F. — PAGLIANO E. — PASTORIS F. — PATERAS TEODORO
PAVAN ANTONIO — PONTREMOLI RAFFAELE — D. PRINCI — E. RAIMONDI
E. RAYPER — RE LUIGI — REINA CALCIDONIO — RICCARDI PAOLO
RIOLO GAETANO — RIOLO ROSARIO — SALVIONI GIUSEPPE
SAMBUY (DI) ERNESTO — SALAZARO DEMETRIO
SIGNORINI TELEM. — SECCO-SOARDO GIOVANNI
SELVATICO PIETRO — STRAZZA GIOVANNI
SOAVE CARLO — TIMO' ANGELO
C. TURLETTI — USSI STEFANO
VICO GIOVANNI

INDICE GENERALE

TESTO

ELIOTIPIA

ESTETICA

ISTRUZIONE ARTISTICA

MONUMENTI

LETTERATURA ARTISTICA

MUSEI E BIBLIOTECHE

NECROLOGIA

PITTURA

POESIA

PUBBLICHE ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI

RESTAURI

SCULTURA

STORIA DELL'ARTE

TAVOLE

VARIETÀ

TAVOLE

INCISIONI

in legno intercalate nel testo.

L' ARTE · IN · ITALIA ·

RE SVR GET.

AI CORTESI LETTORI DELL' *ARTE IN ITALIA*

FERMEZZA di propositi, persistente costanza nello affrontare ogni difficoltà purchè feconda di risultati per la meta che ci siamo prefissa, assiduo concorso de' molti generosi collaboratori vivo sempre ed efficace, ci hanno guidati nell'ardua impresa al compimento del primo triennio. — Nè ci mancò la scorta incoraggiatrice della stampa nazionale ed estera, che ci fu nei giudizi benevola, larga d'encomio e di fraterni consigli. — A tutti tributiamo la più sentita riconoscenza, ed in special modo agli Artisti che ci diedero salde prove d'interessamento, animando, se pur fosse d'uopo, la nostra fede in un migliore avvenire, col pronosticarci prossima quella maggior diffusione del periodico che sola varrebbe a migliorarne le sorti materiali tanto da assicurarne in condizioni più prospere la continuazione.

Fidenti in siffatti presagi, animati dalle simpatie de' confratelli, cultori dell'arte, degli amatori del bello, de' patroni de' nobili studi, procederemo innanzi coraggiosi senza iattanza. — Facciamo assegnamento anche in massima sul Paese, il quale, maturate le migliorie aspettate con lodevole ansietà negli ordinamenti pubblici, amministrativi ed economici, vorrà riconoscere francamente il dovere di custodire come pegno sacro quelle tradizioni dell'Arte, la quale in mezzo alle più critiche vicende, seppe mantenersi almeno colle sue aspirazioni incolume, ed ora senza ricorrere ai vanti sterili del passato raduna gli sforzi per risorgere più grande, e per raggiungere in breve coll'ala possente di fervidi giovani ingegni il conteso primato.

Non è nostra intenzione di ripetere qui il nostro Programma. — Il triennio compiuto ha potuto svolgere abbastanza i nostri intendimenti: procureremo di estendere sempre più la parte che concerne le fasi del movimento progressivo artistico nazionale ed amplieremo possibilmente la Cronaca col mezzo di attive corrispondenze iniziate da relazioni contratte col mezzo di un recente viaggio per le principali città italiane. — Anche la parte estetica ripiglierà più ampio sviluppo. — Le Riviste delle esposizioni prenderanno un interesse maggiore dalla fausta occasione che ci prepara l'annunziata Esposizione nazionale pel prossimo Agosto in Milano colla ricorrenza del Secondo Congresso artistico. Consacreremo a codesta solennità importantissima le nostre più vigili cure.

Sarà accresciuto il numero delle Biografie artistiche illustrate da ritratti nel modo che porgemmo nell'ultima dispensa del decorso anno quella dell'insigne Fracassini; ed affinchè troppo arido non appaia il testo, ed intieramente alle notizie e disquisizioni dell'arte destinato, offriremo ai lettori una serie di Racconti concernenti la storia dell'arte, essendoci assicurati a tal uopo la gentile cooperazione di letterati egregi, versatissimi nelle artistiche discipline, Cesare Donati, Selvatico, Mamiani, ecc.

Fatta oltrecciò raccolta di riproduzioni originali e inedite delle migliori opere fra le più recenti e moderne d'artisti delle varie provincie d'Italia, sarà nostro impegno di svolgerne man mano la pubblicazione coll'intento di presentare una alternata successione di lavori de' più notevoli ingegni artistici italiani, da servire come materiale opportuno alla storia dell'arte nostra contemporanea.

Nè i rapporti verranno ommessi che l'arte italiana potrà estendere all'estero colle prossime grandi esposizioni di Londra, di Lione, e di Vienna per l'anno venturo, e colà dove si mostrerà con plauso, premurosi faremo eco ai successi ottenuti anco sul suolo straniero dove il nostro periodico ha cominciato ad incontrare appoggio ed aderenze considerevoli.

Fervet opus..... Un risvegliamento innegabile si va ognora più manifestando nel campo dell'Arte su tutta la faccia della penisola. — Con gelosa cura ci studieremo tener dietro al movimento crescente, rintracciandone gli elementi più vitali e sviscerando le tendenze più feconde di vero progresso, e sussidiati dall'esperienza di utili ammaestramenti, faremo quanto è da noi perchè il còmpito assunto, tuttochè possa incontrare un tracciato sempre più vasto, purchè secondati dal benevolo appoggio degli Italiani, non sia giammai per venir meno.

I DIRETTORI.

ESTETICA

DELLA NOBILTÀ NEL CONCETTO

L'Artista, come il Poeta, ha così largo campo aperto alla propria immaginazione che ben può dirsi padrone dell'universo. Da quanto infatti si appalesa a' suoi occhi, all'infinito invisibile; dai molteplici avvenimenti che si possono riprodurre colla scorta della storia o di piacevoli racconti alle più vaghe creazioni della fantasia, tutto egli ha dinanzi a sè disposto ai suoi voleri perchè ne tragga argomento di qualche lavoro.

Immensa materia che per ciò appunto mette quasi trepidanza e sgomento.

Siccome ognuno però per propria natura ha maggiore simpatia vuoi per questa o per quella cosa, sicchè si sente attratto verso di essa a preferenza di ogni altra, debbe perciò anzitutto pensare l'artista a coltivare quel ramo dell'arte sua che meglio si attaglia alla propria indole, non sacrificando imprudentemente le sue convinzioni a un vero capriccio di imitazione, ma seguendo con perseverante fermezza quella via per cui si è incamminato.

Nel mentre intanto poi egli studia come riuscir meglio a lodevole perfezione nel compiere le opere sue, deve pure cercar con ogni cura di acquistare le maggiori cognizioni che per lui si possa, consacrando alla lettura di buoni libri quelle ore che non sono destinate al lavoro.

L'artista senza coltura sarà sempre un mediocre artista, nè mai potrà riuscire a raggiungere quel grado cui gli darebbe diritto l'animo suo capace forse de' più grandiosi concetti.

E questi per l'appunto occorrono a lui come molla potente e sprone a nobilissime opere. Non basta più di fatto ai giorni nostri la sola maestria dell'esecuzione a rendere un nome altamente onorato: ove manchi quella scintilla che move spontanea dall'entusiasmo, tanto varrà una fedele riproduzione procacciata con mezzo meccanico!

Come in vero si potrà ispirare un artista trattando que' volgari soggetti che ogni dì si ripetono direi quasi all'infinito? E come mai scegliendo argomenti triviali e talvolta ancora assai sconvenevoli, potrà egli avere generoso incitamento a raggiungere la massima perfezione?.....

Non è desso quel senso intimo che ci rende quasi presaghi dell'effetto che dovranno produrre in altrui le nostre opere, quello appunto che ci spinge alle maggiori cose che per noi si possa?

Ma, e come vogliamo noi mai che esso si ecciti in noi, se non viene a destarlo un soggetto altamente nobile e grandioso?.....

Oh vi pensino seriamente gli artisti, i quali tuttavolta di leggieri si lasciano sedurre dalle lodi degli amici indulgenti o malfidi, o ben anche da alcuni trionfi molto superficiali e troppo facilmente ottenuti; e facciano essi ciò che è dover loro sacrosanto, concorrere cioè con tutte le potenze dell'anima a ritornare l'Italia nostra a quell'alto grado cui seppe salire ai tempi di Michelangiolo e di Tiziano, quando non l'amore del lucro spingeva i cultori dell'arte a consecrarvi l'intera lor vita, ma bensì il santissimo desiderio di fare con grandi opere veramente grande il loro nome.

Luigi Rocca.

Musei

PINACOTECA DI TORINO

UN CANALETTO

> Une quantité de jolis dominos mâles et femelles voltigent sur les dalles; la mer semble une ardoise luisante sous le ciel d'azur tendre, ouaté de flocons nuageux, et tout alentour, comme un cadre précieux, comme une fantastique bordure brodée et dentelée, les Procuraties, les dômes, les palais, les quais chargés d'une foule rieuse ceignent la grande nappe maritime.
>
> H. Taine, *Voyage en Italie.*

Quel mattino passò rapido e allegro come un bel volo di rondini. Fu luminoso come un riflesso di sole. Declinava il passato luglio. Sotto il cielo di bronzo e la grande caldura, l'arte sorrideva davanti al pensiero come una verde freschezza.

Io mi trovava quel mattino nello studio di Francesco Gamba, il direttore della Pinacoteca di Torino. Quella piccola stanza è un romitaggio. Si sta volontieri là dentro. Le pareti sono da capo a fondo coperte di quadri antichi. La tinta bruna delle tele — l'oro calmo delle cornici. Gli artisti sanno come non vi sia una più calda e simpatica intonazione. Le finestre aprono sulla nitida piazza Carignano e sul faccendiero va e vieni della gente e delle vetture.

Romitaggio intimo e sereno.

« Ti aspettavo » — così era stato, al mio metter piede nello studio, il saluto del valente marinista. Era un saluto ed insieme un annunzio giocondo. C'era infatti la novità. Nel mezzo di una stanza vicina — sopra il cavalletto — stava un quadro.

Un quadro del Canaletto. Gamba lo aveva di fresco acquistato per la galleria; ed era lì dal tramonto del giorno innanzi. Un sincero Canaletto; — non un Guardi, non un Bellotto, non un Marieschi nè un Visentini, — ma un Antonio Canale, e molto bello.

Ecco la scena. La riva degli Schiavoni. A destra, quella superba magìa del Palazzo Ducale; il ponte della Paglia, in primo piano e nell'ombra, stacca vigorosamente sul tono biondo della facciata. Più in là, lo sbocco della Piazzetta e le due funebri colonne di San Teodoro e San Marco; quindi una parte delle Procuratie nuove, la Zecca ed il Palazzo Reale. La linea piega verso manca; — lo sguardo si addentra nella curva del Canal Grande, poi incontra la cupola grandiosa di Santa Maria della Salute e la punta della Dogana. Un'altro imbocco, il Canale della Giudecca; — un'altra cupola, San Salvatore.

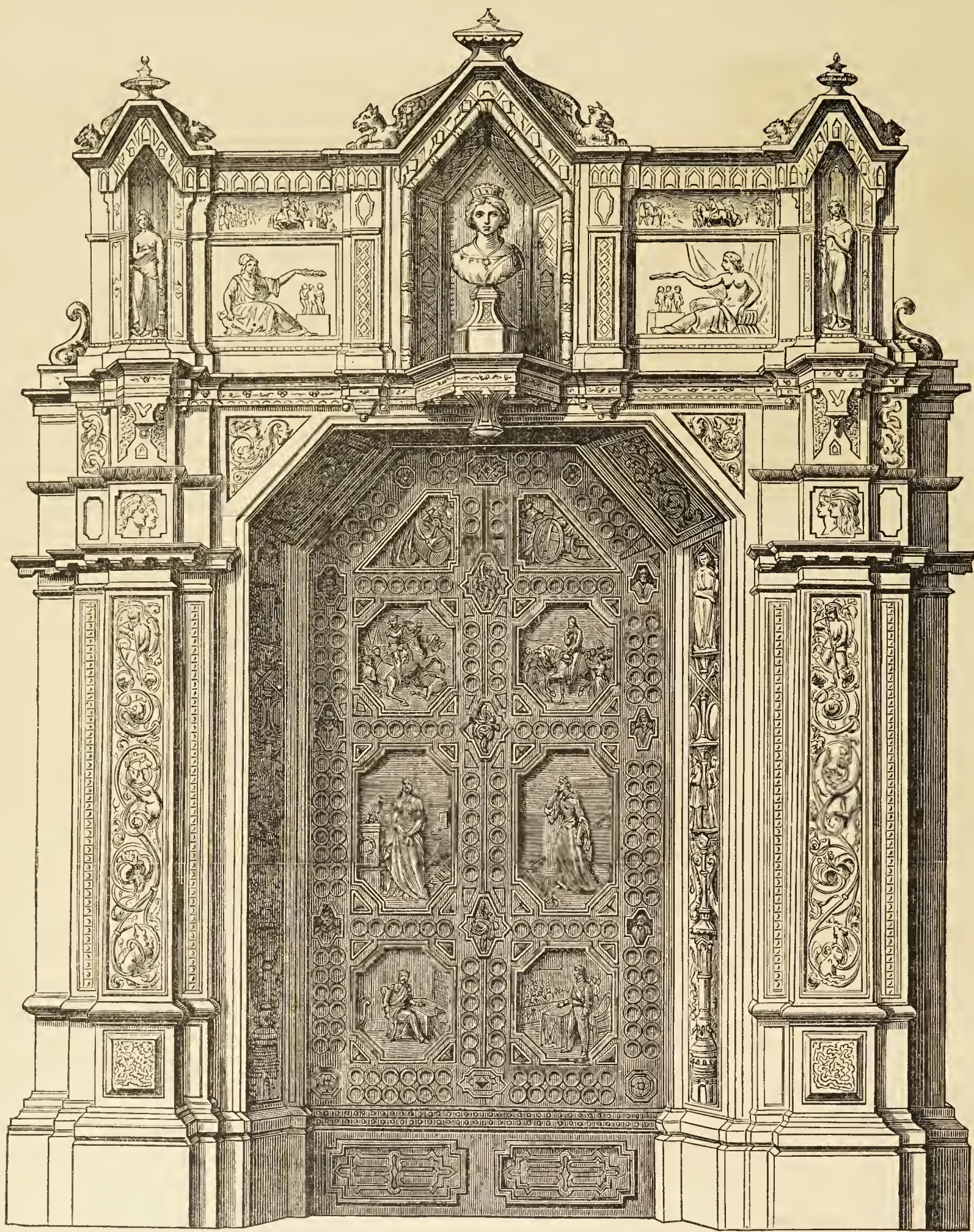
Presso la riva, sull'acqua fosca ed increspata, c'è un gruppo di gondole, e sulle gondole una lieta e varia vivacità di macchiette; — altre macchiette, svelte, festose, tiepolesche, dall'atteggio spigliato e dalle vesti che svolazzano, — anime vere del settecento — sono sparse qua e là per la riva, per la piazzetta e più in su verso il fondo. Dire la tinta del cielo è cosa molto difficile; non è l'azzurro, eppure il cielo è sereno; — è un azzurro misto di verde e di grigio — un azzurro argentino, avviluppato, morbidissimo, pieno di vibrazioni — che si armonizza stupendamente con la gagliarda tonalità dei palazzi, dell'acqua e della lontananza.

Una nuvoletta — chiara e leggiera — va errando nell'aria.

Il quadro — dai tempi di Canaletto in poi — venne le mille volte ripetuto. Ma Canaletto è rimasto unico sempre; — unico nel profondo sentimento dell'armonia — unico nella eleganza, nella franchezza, nella spontaneità del tocco — unico nella estrema distinzione data al suo genere d'arte; — unico a tal punto, che in verità mi sembra meraviglioso lo zelo col quale si battezzano nel nome suo tante opere de' suoi imitatori.

Prima di questo, un vero Canaletto non esisteva nella galleria di Torino. Due Bellotti — non privi certamente di qualità molto serie — avevano missione di rappresentare alla meglio il maestro. Adesso il maestro — il grande maestro — è venuto.

Adesso la parodia è cessata.

Giovanni Camerana.

Porta decorativa italiana-istoriata di Andrea Boni di Milano.

Proseguendo la via che ci siamo tracciata di propugnare e render maggiormente famigliare l'applicazione dell'Arte alle industrie col farne conoscere lo sviluppo, che da alcuni anni va ampliandosi sempre più nel nostro paese, porgiamo nella presente dispensa la riproduzione della Porta ornamentale istoriata, che ebbe ad essere giudicata una delle più belle decorazioni della Sezione italiana dell'Esposizione internazionale di Parigi (1867).

La splendida città di Milano che va ogni giorno abbellendosi maggiormente, vestendo facciate di case e palazzi con lavori di terra cotta che servono con tanta opportunità ed eleganza alla decorazione dell'architettura, deve in massima parte al sig. Andrea Boni il rinascimento di quest'arte, che fu un giorno così in fiore appo gli Italiani del cinquecento.

La Porta che presentiamo ne è un esempio ragguardevole e interessante. Il concetto della decorazione è il risorgimento nazionale. Vi sovrasta nel mezzo il busto dell'Italia, ed i bassorilievi, che sono alternati vagamente fra le modanature sagomate a fregi ed arabeschi di varie foggie, rappresentano i fasti principali della Nazione, dove primeggiano Re Vittorio Emanuele, Cavour, Garibaldi, ecc., con associamento di opportune figure allegoriche.

C. F. Biscarra.

CARTEGGIO

CORRISPONDENZA DI VENEZIA

SCINTILLE DI CAMINETTO

Le legna del caminetto scoppiettano, le scintille salgono, s'intrecciano in una danza capricciosa, e si dileguano, come i pensieri che mi frullano per la testa. Le spire del fumo azzurrognole e lievi, salgono, salgono, e l'occhio distratto le segue, mentre la mente si perde in mille vane fantasticherie, e risuscita le memorie passate, e sogna una strana fantasmagoria di fatti, di persone, di cose. Nella fantasia irrequieta va disegnandosi qualche caro profilo, e l'anima rivive nel passato. O memorie, o sere passeggiate nei dolci colloqui, o giorni trascorsi nella bella Toscana. In mezzo alle ire codarde, in mezzo alle maldicenze fanciullesche, in mezzo alla prosa del nostro tempo, fa tanto bene qualche momento di poesia, fa tanto bene quel ripiegarsi sopra se stessi, e conversare con noi. Anche l'irriverente Momo ha un palpito per il passato.

***

Un altr'anno è trascorso. Le strenne, gli almanacchi, i libri d'occasione, sono la carta di visita che annunzia l'anno novello. Diamogli il benvenuto. Ho qui sul tavolo un mucchio di pubblicazioni, di manifesti, di opuscoli, che si chiamano d'attualità. Vorrei parlarvi della *Strenna Veneziana*, elegante pubblicazione che conta undici anni di vita, ma il mio povero nome figura tra i collaboratori, e non so se potrei sembrarvi imparziale. Vi dirò soltanto che le fotografie bellissime che l'adornano, sono tratte dai disegni del signor Paoletti. Un'altra strenna graziosa, scritta in dialetto Veneziano è la *Strena de sior Tonin Bonagrazia.* Gli scrittori sono alcuni bravi giovani, che hanno però il torto di dimenticarsi di esser giovani, e di seguire certe idee che farebbero molto bene a metter da banda. È inutile attaccarsi al passato, la moribonda mitologia non ha più ragione d'esistere. Le caricature sono disegnate con molta franchezza da due giovanetti, di cui v'ho parlato altre volte, i signori Alessandri e Rotta. Dopo tutto, si passa bene un'ora sfogliando questo libro, in cui brilla qua e là quel frizzo Veneziano, che ogni giorno va diventando più raro. Viva lo spirito! diremo anche noi col Foscolo: il buon senso è cosa bovina!

***

A proposito di buon senso e di cose bovine, voglio parlarvi d'una strana polemica che s'è destata nel mondo artistico veneziano, intorno a quel mio povero articolo pubblicato nella dispensa di novembre dell'*Arte in Italia.* Quelle mie impressioni su alcuni giovani artisti, buttate giù senza alcuna pretesa, furono riprodotte nelle appendici del *Rinnovamento*, e suscitarono una tempesta di ire e di recriminazioni da non dirsi. È un onore ch'io non mi sarei mai aspettato. Il critico anonimo della *Stampa* s'è fatto il portavoce di tutte queste ire concentrate, e lemme, lemme, con una forma quieta, che fa proprio un piacere a sentirlo, mi fa molte osservazioni sulle ingiustizie e sulle inesattezze, di cui mi son reso colpevole in quell'articolo. — Sotto i tre asterischi della *Stampa*, io credo di non commettere un'indiscrezione, dicendo che si cela un pittore coscienzioso e una buonissima persona, il signor Guglielmo Stella, uno di quegli uomini idillici, tutto soavità, che vi fa un complimento ogni dieci parole, e che nasconde quel po' di bile che possiede ogni mortale, sotto un cumulo di frasi dolci, dolci, come il sorriso di una bella donna. — Nel suo articolo, per esempio, egli qualche volta mi attacca violentemente, ma poi si pente, ha paura di aver trasceso, e pallia le sue frasi un po' vive, con un mondo di complimenti al mio indirizzo. Cercherò anch'io di usare la stessa gentilezza: *noblesse oblige.* — Il mio critico deve però aver letto fra le righe, quando afferma ch'io ho voluto mettere in sepoltura tutti quegli schiccheratori di tele, che non hanno la fortuna di esser giovani. Nessuno più di me rispetta quelli che sgombrarono ai giovani il difficile cammino dell'arte. Io non ho negato che anche in questa *torpida Venezia*, si sieno fatti molti tentativi di rinnovamento artistico, e si sia combattuto vigorosamente contro le superstizioni accademiche e pedantesche. Ho detto solo che manca a Venezia una scuola particolare di pittura, e che la causa di questo difetto, può trovarsi nella tradizione che ha guastato molti egregi ingegni. Un antico si mise a camminare dinanzi ad un filosofo che negava il moto: al signor Stella potrei additare, a prova del mio asserto, i due soli centri artistici d'Italia, Torino e Napoli, dove l'arte, libera da ogni tradizione, ha potuto crescere rigogliosa. — Fra noi non mancarono gli ingegni, e da *Placido Fabris*, scendendo giù, giù fino a *Zona*, a *Dall'Acqua*, a *D'Andrea*, a *Ghedina*, a *Molmenti*, ed allo stesso *Stella*, si combattè vigorosamente contro le pedanterie accademiche, e tutti questi ingegni mostrarono come avrebbero potuto fare, molto più che non fecero, se non fossero vissuti in tempi troppo sfavorevoli alle arti. E la causa di un tal fatto è appunto da cercarsi nella storia intima, che precorse il nostro risorgimento politico. Il poeta ed il pittore dovevano soffocare gli slanci del loro ingegno fra le strette della tirannide politica ed artistica, eretta a sistema. Senza libertà l'arte non poteva crescere rigogliosa, nelle lotte politiche mancava la serenità dell'immaginazione, e questi nobili ingegni, vedevano invecchiare il loro animo, in mezzo a quella vita moribonda, senza calore e senza energia. Se fossero vissuti in altro paese e in altri tempi, avrebbero volato arditamente, perchè non mancava ad essi, nè l'animo, nè la mente immaginosa. Dunque s'assicuri il sig. Stella, ch'io non ho voluto fare il becchino e che non ho voluto porre in sepoltura tutti i pittori veneziani, che non hanno la insigne fortuna d'esser nati ieri. Ho troppa venerazione per l'ingegno per poter insultarlo, anche quando si trova per avventura, sopra un falso cammino.

Il mio Aristarco mi fa un altro appunto: di aver sbagliato il titolo del mio articolo. « Se il Molmenti avesse intitolato il suo articolo *Bozzetti artistici*, non ci sarebbe stato tutto questo male, ma volendo parlare dell'*arte in Venezia*, egli si rende colpevole di aver dimenticato noi, noi che soli la rappresentiamo ». La si riduce ad un questione di titoli, e se lo Stella ci tiene, cangi pure a suo grado il titolo, ch'io non me ne avrò a

male. — Un'altra cosa che lo Stella non avrebbe dovuto lasciar scorgere, è il dispiacere di non esser stato messo assieme a quegli eletti, che combattono fiduciosi contro quell'altra specie di tiranni che sono i pedanti. Quà il mio critico mi dà negli sdruccioli. O forse tutta questa tirata non sarebbe che uno sterile risentimento?

***

Del resto io non ho voluto enunciare recisamente giudizii, ma semplici impressioni. Credo di non avere l'anima affatto chiusa al bello, e credo mi sarà permesso di dire: questo mi piace e questo non mi piace. Io non ho detto che una cosa vecchia quanto il mondo, ma pur troppo inascoltata: *rimontiamo alle fonti, studiamo la natura.* Ho detto ancora che è inutile cercare l'ispirazione nelle opere degli antichi: la scintilla che animava quei grandi è spenta oramai, nè può così facilmente ridestarsi. Si possono studiare ed ammirare gli antichi, per comprenderli, non per copiarli. Una fonte inesauribile d'ispirazione è la natura, sempre giovane e bella. — Nella nostra Venezia, dove, lo ripeto, manca una scuola particolare di pittura, c'è una maestra che segue sempre l'artista, ma che l'artista non vuole seguire. Qualche giorno, sulla riva degli Schiavoni, coll'infinita distesa di quel mare dinanzi, col sole che si nasconde dietro la cupola della Salute e che illumina d'un ultimo raggio l'isoletta di S. Giorgio, con quel cielo così azzurro, ho provato un senso d'invidia per quei felici, a cui tutta questa poesia di colori, di luce, di aria non è una lettera morta potendola ritrarre sulla tela. Bisogna avere l'animo di carta pesta, per non sentirsi commossi, esaltati, confortati. Anche quello spirito cinico di Pietro Aretino, quando guardava il cielo di questa Venezia, l'aria pura e viva, i varii colori dei palazzi, le gondole, il canalgrande, si sentiva come purificato e si sollevava al di sopra di quel mondo scettico e corrotto, in mezzo al quale viveva. Or bene chi studia questa natura così bella? Lo domandiamo al sig. Stella, il quale, almeno come scrittore, dovrebbe sapere che l'arte deve oltrepassare i libri e le tradizioni, per trovare, come ben disse il De Sanctis, la sua base nella natura. — Ma se qui da noi qualcuno vorrà emanciparsi dalle regole, dalle tradizioni, troverà subito il suo Aristareo che dandogli un buffetto sul naso, vorrà rimetterlo sulla buona e vecchia strada. — Quale è il difetto di quelli che combattono certe idee che non hanno più ragione d'esistere? Di possedere *cette grâce suprême, irrésistible, parce qu'elle est l'inconnu dans le talent et dans la vie, la jeunesse,* di credere in qualche cosa e di sperare nell'avvenire. O che si dovrà diventar vecchi come pipe, per dire fuori dei denti la nostra opinione? Si dovrà dunque lasciarsi condurre a scuola da questi uomini serii? Oh! gli uomini serii! Del resto non ripeteremo che le parole, che un egregio poeta, Giacomo Zanella, giudice non sospetto, dirigeva ai giovani:

..........se di leggiadri
Studi e di fatti nobiltà vi preme
Unico esempio non chiedete ai padri.

Noi non dobbiamo avere che un gran rispetto e una grande venerazione per quelli che ci precedettero nel difficile cammino dell'arte, ma non potremmo per questo vestirci dei loro panni e adottare completamente le loro idee.

Lo Stella finisce dicendomi di viaggiare e di studiare profondamente la pittura, se vorrò porre la mia *elegante penna* e il mio *ingegno vivo e fresco,* al servizio delle arti belle. Grazie tante del complimento che non m'insuperbisce, perchè so di non lo meritare. Quanto al viaggiare poi, io credo di aver veduto un po' di mondo, più del sig. Stella, al quale sarei riconoscentissimo, se nella sua generosa bontà volesse farmi visitare l'Europa. Scherzi a parte, lo Stella batte i piedi e va in furie, perchè uno che non ha mai fatto un quadro, si permette di parlare di pittura. Chi non è pittore, secondo lui, non può parlare di arti belle. In questa maniera, lo Stella è più esclusivista di Thiers. Una delle più distinte personalità italiane (mi servo della frase francese del mio critico) il Selvatico, che io stimo ed ammiro, per quanto io sappia non è pittore, ed è uno fra i più serii critici d'arte. Perchè questo assoluto esclusivismo in quelle arti che si affratellano? Opinioni, diceva lo Sterne, e le opinioni non si discutono. D'altra parte il mio critico rassomiglia a quel predicatore di Santa Reparata, che insegnava un mondo di belle cose, guardandosi poi bene dal metterle in pratica. Lo Stella bocia dalla cattedra il precetto Oraziano: *tractant fabrilia fabri;* e mi ricordo d'aver letto di lui, alcuni articoli che trattavano di letteratura, di musica, di acrobatica, ecc. O a che gioco giuochiamo? E per finirla io piglierò da parte il mio onorevole critico e gli sussurrerò all'orecchio: « Tu con ira magnanima vuoi bandire dal sacro tempio dell'arte i pubblicani e mandi a scuola noi poveri imbrattacarte; io più modesto ti consiglierò un'altra cosa: se vuoi che gli altri non entrino nel tuo campo, comincia tu a startene sul tuo, e va a scuola se vuoi parlare di musica e di letteratura ».

***

E dopo le elucubrazioni dell'amico Stella non sono finite le sfuriate contro il mio povero articolo.

Quell'egregio e stimabile uomo che è il Biscarra mi scriveva: « Mi piacque assai il vostro articolo, brioso, fresco, da progressista, senza dare nelle esagerazioni della *recherche de l'inconnu,* che è pur troppo oramai in soverchia voga ». — E quel serio critico d'arte che è il Boito: « M'è piaciuto moltissimo il tuo scritto sull'arte a Venezia. Vedi ci siamo incontrati, non solo in molti giudizii, ma persino in alcune frasi; e ne godo perchè quando due persone, così senza sapere, s'accordano, è probabile che vedano giusto. Non credo che la tua critica e la mia possano garbare ai Veneziani ». E il Boito aveva ragione. Ai pittori veneziani non piacque lo stupendo articolo di Camillo Boito pubblicato nel fascicolo di dicembre della *Nuova Antologia,* e trovarono il mio ingiusto, irriverente, falso. Opinioni, ripeterò collo Sterne. Un certo cosino poi, bilioso, maligno, bisognava sentirlo che sentenze d'oro sputava, e com'egli affermava che in arte non si deve curare nè il biasimo, nè la lode, forse perchè la posterità sola ha diritto di fare giustizia. Poerino!

***

Lo ripeto; io non ho voluto disconoscere le molte e belle cose che hanno fatto i nostri vecchi, ma ho confessato la mia fede nell'avvenire, ho detto che i nostri tempi hanno nuove esigenze. Ho voluto esprimere la mia opinione senza ambagi, senza sottintesi, che mandano per le lunghiere e che in fondo non esprimono che la stessa cosa. Ho parlato francamente, ma l'ira dei partiti non m'offende.

***

Confortiamoci un po' l'animo, ricordando due onesti uomini, e due egregi pittori, il Blaas ed il Giannetti, che rappresentano a Venezia quello stato di transizione tra le idee vecchie e la nuova scuola, che in Italia e all'estero cresce piena di vita, di speranza e di coraggio. In morale lo scegliere la via di mezzo è il più sicuro spediente, ma in arte credo che non avvenga lo stesso. Al Blaas ed al Giannetti non fa difetto l'ingegno, ma bensì un paziente studio del vero. Ma essi sono ancor giovani, e possono far molto e bene, purchè vogliano fortemente.

***

Ora voglio scendere dalle serene e purissime regioni dell'arte, voglio diventare un po' più pratico parlandovi dello stabilimento di mobili e d' antichità del signor Guggenheim, voglio bruciare un granellino d'incenso alla volubile moda, parlandovi delle fotografie dei fratelli Vianelli.

***

In questi ultimi tempi rinacque a Venezia un'arte dimenticata: l'arte dell'intaglio e della scultura in legno. In qualche castello feudale, in qualche casa isolata di campagna, si poterono trovare, rispettati dall'ingiuria del tempo, alcuni bellissimi lavori intagliati sopra un seggiolone antico od un armadio tarlato. Come il naturalista ricostruisce il mastodonte, dopo aver scoperto un solo dente di quell'animale, così l'antiquario, con questi poveri avanzi, potè far risorgere a Venezia un'industria che si poteva dire perduta. Un giovane coraggioso, combattendo contro le più ardue difficoltà, infuse nuova vita a questo importante ramo d'industria. Il sig. Michelangelo Guggenheim ha incominciato dal poco, ed ora egli ha raccolto nel suo grandioso stabilimento, una tale quantità di ricchezze da attirare vivamente l'attenzione dell'uomo di buon gusto e dell'artista. Senza parlare di una importante raccolta di maioliche del Medio Evo delle fabbriche di Urbino, Pesaro, Castel Durante, Gubbio, ecc., di una collezione cronologica di vetri dallo scorcio del secolo XVI alla fine del XVIII, di un certo numero di manoscritti del XIV e XV secolo, e di molti gioielli, il Guggenheim ha nelle sue sale un numero considerevole di mobili di finissimo gusto. Senza il tritume, i cartocci, le affettazioni, con cui per solito ama di sbizzarirsi chi non ha vero gusto del bello, questi mobili sono pregevoli per casta leggiadria. L'arte del mobigliare non è tanto facile come la si crederebbe di primo aspetto: essa partecipa della scoltura, per ciò che concerne al rilievo, dell'architettura per ciò che spetta all'ordine e alla costruzione, e della pittura per l'armonica combinazione dei colori. I primi vagiti di quest'arte si fecero udire in Toscana sul finire del secolo XIII. Ma dopo qualche tempo parve che l'arte languisse, fino all'anno 1735 in cui nasceva a Valsoldacantone, in su quel di Belluno, Andrea Brustolon, che scolpì in legno, con una mollezza e una fantasia fino adesso insuperate. E dopo il Brustolon la scoltura in legno fu dimenticata fino a questi ultimi tempi, in cui risorse per opera di alcuni coraggiosi. Eppure i mobili hanno una parte ignorata, ma molto utile nell'educazione artistica della famiglia. Essi vivono per così dire della nostra vita: fanciulli, ci siamo appoggiati ad essi per muovere i primi passi; vecchi li rivedremo ancora e ci appoggeremo ancora ad essi per muovere gli ultimi. « Et si les formes des meubles, dice assai giustamente un francese, sont banales, roturières, barbares, pensez-vous que l'œil ne s'en ressent point, et que l'accoutément du mauvais goût ne soit pas contagieux? » Se è vero quello che disse lo scrittore francese, quei fortunati che possono acquistare i mobili elegantissimi del sig. Guggenheim, possono avere novantanove su cento di probabilità, che i loro figli cresceranno con un gusto finissimo per il bello. E se ciò non avvenisse, la colpa non sarebbe del sig. Guggenheim. Innanzi a questi mobili cessa il legnaiuolo e lo stipettaio, e incomincia l'artista, anzi un complesso d'artisti diretti da un vero senso del bello.

È in quest'arte che deve brillare specialmente il buon gusto, è in quest'arte che il buon gusto dev'essere, per servirmi dell'espressione di Rousseau, il microscopio dell'intelligenza. La castigata cura del dettaglio, la ricchezza delle parti, i lavori finissimi di sgorbia e di tasselli, le forme svelte ed aggraziate non si possono ottenere così facilmente. I mobili del sig. Guggenheim, dallo stile del rinascimento al barocco, sono tutti di un gusto bellissimo. Da molte materie disparate e di diverso colore ne esce un tutto armonico. Eleganti gli sportelli d'ebano incrostati d'avorio, trattata maestrevolmente l'arte del bronzista, belli i marmi preziosi, i lavori sul mogano, sull'*acajou*, sul noce d'India, e delicatamente eseguito il lavoro delle scuffine e delle raspe, e l'opera d'intarsio e d'intaglio. Gli adornamenti intarsiati sono d'un gusto purissimo: le volute e i calici frastagliati pieni di grazia, e i vilucchi con girari sveltissimi s'intrecciano a sfingi ed a chimere. L'animosa impresa del sig. Guggenheim fu coronata da un esito felice. Il suo stabilimento ha digià acquistata una bella rinomanza, e gli stessi negozianti francesi, così sdegnosi per tutto ciò che non è del loro paese, mandano a Venezia per acquistare i suoi mobili.

***

Dalla severità dello stabilimento del sig. Guggenheim, passiamo al tempio della civetteria e della grazia femminile, allo studio fotografico dei fratelli Vianelli. — Uno fra i più poetici siti del mondo è lo studio d'un fotografo, purchè sia bravo, s'intende. Quel via vai di personcine eleganti, quella processione continua di care donnine, che spandono intorno a sè un profumo che non si sa definire, ma che inebbria, quei visini paesani e stranieri, quei capelli biondi e quegli occhi cilestri delle gentili *ladies* fanno venire il capogiro. Qui a Venezia, per esempio, lo studio dei fratelli Vianelli è il convegno del nostro mondo elegante, e il ritrovo di tutte quelle simpatiche straniere che vengono ad ammirare entusiasticamente la piazza di S. Marco, il Molo, le chiese, le calli, i canali, ecc. Davvero che si passa bene qualche ora sdraiati sopra un soffice divano, vedendo sfilare dinanzi a noi tutte quelle persone vecchie, giovani, belle, brutte, o guardando appesi alle pareti tanti ritratti di donnine conosciute e amate..... nel silenzio del nostro cuore. Si passa davvero un'ora in un ozio dolcissimo. Chi non conosce il dolce far niente, dice un arguto scrittore, il Töppfer, è un automa che cammina dalla vita alla morte, come una macchina a vapore da Liverpool a Manchester.

***

I Vianelli si sono meritata la fama che hanno, e quella preferenza che dà alle loro fotografie il sesso gentile. Allorchè si vedono le fotografie dei Vianelli sorge subito nella mente la domanda, se quando si giunge a tanta perfezione, debba dimenticarsi la camera oscura, e il bagno d'intonazione, e il cloruro d'oro, per vedere soltanto l'arte nel più vero e più elevato senso della parola. — In generale io sono avverso alla fotografia, perchè mi parve sempre un mestiere sfruttato da ciarlatani; ma quando è professata non da materiali esecutori, ma da chi sappia comprendere il bello, essa diventa l'arte con tutte le sue esigenze. E i Vianelli, bisogna dirlo, non temono rivali in Italia. Essi possono reggere al confronto di Disdéri di Parigi, di Graff di Berlino, di Anderer di Vienna e di Pettersen di Cristiania, che condussero la fotografia ad un grado eminente di perfezione. I Vianelli hanno questo di buono, di aver compreso che la fotografia deve limitarsi a ritrarre le sembianze più semplicemente che è possibile. Non vogliono fare quadretti di genere, quadri storici, *pose* convenzionali, cose tutte che sono il debole di molti fotografi, ma vi fanno un semplice e bel ritratto, vi ritraggono come siete, cercando di cogliere il momento che vi è più naturale. I ritratti dei Vianelli non adulano; ad essi si potrebbe adattare quel detto di Legouvé: « Una buona fotografia vale un esame di coscienza; essa vi getta in faccia bruscamente la vostra età ».

In queste fotografie, pregevoli per morbidezza e precisione, c'è tutta quella indeterminatezza, quella sfumatura che tanto s'avvicina al colore, scostandosi da quell'intonazione troppo spinta che abbaglia a prima vista, ma che torna a danno delle mezze tinte e fa ingiallire i lumi. — Il mio amico Stella ha deplorato che le fotografie abbiano surrogato le miniature. Capisco che ci vorrà più merito a fare una buona miniatura, che una buona fotografia, ma io stò per quest'ultima. Capisco che quando si viaggiava in carrozza si potevano ammirare le belle viste e la bella natura, ma adesso si viaggia in ferrovia, e si è contenti, e nessuno fa opposizione, tranne i vetturali. La fotografia è

divenuta un bisogno di questà società elegante, leggera, che crede soltanto ai piaceri della vita. Io deploro, assieme al mio amico Stella, questo epicureismo nei costumi moderni, ma la nostra voce sarà pur troppo inascoltata. Bisogna pigliare la società com'è, non come dovrebbe essere. Nella solitudine del proprio animo si potrà pensare come si vuole, ma per riescire utili alla società, bisogna cercare di diminuire i mali e di rendere meno arida la vita. E colle tirate di morale a nulla si approda..... Ma dove mai mi conduce la fotografia! Volevo dire adunque che la fotografia è passata nei costumi di tutti i popoli del mondo, e giacchè la società la vuole, applaudiamo almeno a quelli che non ne fanno un mestiere, ma sanno associarla al severo magistero dell'arte.

Venezia, dicembre 1871.

P. G. MOLMENTI.

ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI

SOCIETÀ PROMOTRICE DI GENOVA

L'esposizione aperta sullo scorcio dell'anno passato, comprendeva i lavori scolastici dell'Accademia Ligustica e quelli, per semplice mostra o vendita, degli artisti. Per assecondare il vostro desiderio vi dirò le mie impressioni alla buona, senza lusso di frasi da appendicista, senza sfarzo di teorie, ma raccogliendo solo quanto mi parve degno di maggiore interesse — *salvo errore ed ommissione* — come dicono quelli che fanno conti in commercio.

I lavori scolastici mi parvero in manifesta contraddizione con quella ben nota pubblicazione o programma di riforma sull'insegnamento, che l'Accademia di Genova diffondeva al Congresso Parmense ed ai principali artisti italiani per ottenere un giudizio in proposito. La buona accoglienza, che in generale ebbe quello scritto non valse a tradurre in atto il lodevole proposito; notate ad esempio la mostra dei saggi della scuola d'ornato, materiali riproduzioni dei *quondam grandi concorsi di Milano*. Su questa nota era intuonata tutta l'orchestra, nè mancavano i soliti cartellini indicanti a profusione medaglie d'ogni grado ed onorevoli menzioni.

Intesi che le scuole ora sono chiuse, appunto perchè si stanno preparando le riforme — vedremo.

La pittura ebbe una bella prova in un ritratto di donna del Giannetti. La spontaneità della esecuzione, l'ottimo modo di modellare ed il colorito il più vero davano un risultato così soddisfacente, che è più facile il trovarne riscontro nella schiera dei cinquecentisti, che in quella dei moderni. Solo il fondo abbastanza opaco e tuttaffatto convenzionale disarmonizzava coi pregi della figura e con la logica del realismo.

Il Vinea si mostrò, come sempre, preoccupato della ricerca dei suoi amabili e graziosi soggetti di genere, che come sentimento in ispecie sa esprimere a meraviglia. La vaghezza però del suo colorito, qualche volta troppo levigata e trasparente è atta piuttosto ad illudere, che a persuadere; ma ad onta di ciò i due quadretti *L'arcolaio* ed *Una parola d'amore*, erano senza dubbio un bell'ornamento della esposizione.

Il Moschi espresse *L'odorato* a mezzo d'una signora che annasa un fiore e *La Vista* a mezzo di un bambino retto dalla mamma nanti lo specchio. Queste due piccole tele mi piacquero abbastanza, non solo perchè bene espresso il tema, quanto per distinte qualità di colore.

Il Buzio colla *Bambina che sta osservando l'albo* diede saggio di buon disegnatore e colorista, ma questo dipinto testimoniava meglio la coscienza, che l'ispirazione dell'arte.

Il Bertelli è giovine; i suoi primi passi nell'arte lo distinsero in un quadro, di non breve misura, *Le Marie al sepolcro*, espresso con sentimento e rimarchevole per la trovata ed il colorito.

Il Giuliano rappresenta un'*Idillio* a mezzo d'un Tirsi qualunque, che di sorpresa chiude colle mani gli occhi ad una Cloe, non male espresso davvero, ma dipinto piuttosto con fare stabilito, che con ricerca del vero.

La consorte di questo artista, nata Gervasoni, espose *Il fratello compiacente*. È una scena domestica; forse è rappresentata lei stessa che, mentre intende ai lavori d'ago, tien d'occhio il più piccolo de' suoi bambini il quale sembra abusare un poco della tolleranza del maggiore. In tal caso io ammiro la donna, che mentre non si emancipa dai doveri di famiglia, svia con senno dalla schiera delle eleganti nullità del suo sesso.

Lorenzo Delleani dice con un suo quadro: *Oggi il Museo di storia naturale è aperto al pubblico*, e lo dice bene con gli animali imbalsamati, con un contadino quasi imbalsamato pur esso per effetto di sorpresa, con un ufficiale di cavalleria che pare si occupi alla debita distanza di un'animaletto vivo di sesso femminile, e lo dice poi per l'evidenza della luce, del colorito, per la giustezza del disegno e della prospettiva, efficace testimonianza di studio coscienzioso.

Delleani Celestino, fratello dell'altro, intitolò un suo quadro *L'ora del pasto*. È una contadina che preparata la polenta esce dal casolare col paiuolo, ha date le bricciole alle galline e chiama gli uomini in tavola: buona l'impressione del vero, ma neglette ancora le esigenze del disegno.

I due amanti al chiaro di luna del Musso, guidano l'animo senza incertezza al vero concetto. *Fior di pensiero* è il titolo di altro suo dipinto. Una signorina sul terrazzo, in pieno sole, bianco vestita, ha côlta una viola che osserva amorosamente. Questo tema si lega benissimo col primo, per provare che il Musso coglie amore di notte e di giorno e sa sviscerarlo a dovere per sentimento e per la forma artistica.

Orfei espresse *Un dilemma politico* nella bottega del barbiere. Un reverendo panciuto colla barba insaponata, mentre attende l'operatore che sta affilando il rasoio, presta tutta l'attenzione ad altro reverendo in contrapposto di magrezza, il quale seduto vicino tiene distesa sulle ginocchia *L'Unità Cattolica* e colla espressione delle mani non meno che del volto avvalora il suo cornuto argomento. Il concetto dell'artista è evidentissimo, ma un poco cruda è la pittura ed alquanto sconcertata la prospettiva.

La sua patria è il mondo è l'argomento di un quadro di Gerolamo Induno che vi rappresentò un vecchio, carico di certo mobile, che sembra contenere corone, immagini e reliquie. Una ragazzina lo guarda come oggetto di curiosità. Le due figure sono in uno svolto di via e la scena è coperta di neve. Questa pittura si distingue per molta spontaneità, direi per eleganza, che produce un certo affascinamento; ma a parer mio il vero è più esigente di queste doti e vuole una interpretazione più profonda particolarmente nella giustezza e nei rapporti del colorito.

Bridgman è autore di una piccola tela col titolo *Una disgrazia imminente*. Alcuni ragazzi in una camera, che sembra lo studio d'un artista, scherzano con un fucile; il quale appunto si trova rivolto contro uno di essi. — Questo dipinto fa proprio spavento e ricorda consimili dolorosi fatti che troppo sovente si leggono nei giornali. Del resto la trovata è naturalissima, bello ed armonioso il colore e giusto il disegno.

Il Bozza espose due *Carovane nel deserto*, una assalita dal

vento e l'altra sta per riprendere il cammino. Le figure non sono che piccole macchiette toccate con facilità, e brio di colore; quanto al carattere locale mi rimetto all'autore, perchè io non avendo mai visitati quei luoghi, posso tuttavia osservare che gli artisti che vi andarono e li ritrassero, non sempre sono di accordo.

Bravo artista è il Raggio. Il suo *Carro con buffali* guidati da un carattiere è tolto sul vero nella campagna di Roma, commendevole per caratteristica impronta e per pittura energica.

Pesenti è un buon prospettico, disegnatore e colorista. *La contrada Corrirola* e *La cappella Colleoni in Bergamo* ne sono sicura prova.

D'Avendano avea un *Convegno di cacciatori* sul dorso d'una montagna, con effetto di alba. Questo dipinto oltre ad una impressione molto giusta del vero mostra una potenza di colorito che lo rende in singolar modo distinto. La *Villa Verdi presso Busseto* è soggetto meno artistico e risente alquanto i vincoli del tema obbligato.

Issel espose, fra altre minori non prive di merito, una tela col titolo *Intorno al fuoco* — Sono alcuni soldati nella campagna di Roma che preparano il rancio. L'impronta caratteristica dell'azione, della località e la totalità dell'insieme rendono quest'opera degna di lode.

La *Villanella al pascolo* del Soldi è una piccola tela assai pregevole per colore.

Rayper espose per la seconda volta il suo *Mattino a Rivara*, che si potrebbe dire corretto e riveduto dall'autore. *Le sponde del Ticino*, *I montoni a Sesto Calende* se non aumentano, confermano però sempre la fama dell'artista.

Di Ciardi col *Ritorno dai campi* si può dire altrettanto.

Al Bertelli già accennato come autore delle *Marie al Sepolcro* vuolsi aggiungere lode come paesista, giustamente meritata in alcune sue piccole *Vedute del Pincio.*

Il Luxoro ama la pace e ciò si può argomentare dagli alberi che ne sono il simbolo, da lui ritratti in due quadri con accurata interpretazione.

Finisco di parlarvi della pittura con due tele del D'Andrade *A Rivara* l'uno, e *Partita alle bocce* l'altro. Se è lecita una frase musicale in pittura, direi che il primo è uno studio dal vero sulla *chiave di verde* ma con tanta variazione e naturalezza a dun tempo che la difficoltà ed il merito ne esigono ben giusta lode. Nel secondo domina una lunga fila di grandi alberi di cipresso campeggianti su cielo grigio, che si innalzano dietro un muro, lunghesso il quale sta un piano dove alcuni frati vestiti di nero giocano tranquillamente alle bocce. L'evidenza del vero non è discretezza esigerla migliore. Quando si manifesta in tal grado, è sottinteso dunque quanto vi concorra il disegno, la prospettiva, il chiaroscuro, il colorito, oltre il fare distintamente fermo, spiccato, che non si riscontra se non in colui che è artista non meno pratico che sapiente.

Questi quadri del D'Andrade se hanno il pregio della bellezza, presentano inoltre la significazione evidente del progresso dell'arte come risultato di chi studia il vero e perviene a renderlo con quelle svariatissime particolarità che si rinnovano davanti alla mente indagatrice dell'artista che passionato se ne innamora, e vi si ostina fin tanto da giungere a sviscerarle. Sotto questo rapporto in ispecie io stimo le pitture del D'Andrade come interessantissime e desidero possan servire di esempio a coloro che giunti ad una meta anche lodevole, contentandosi di una propria acquisita fattura, lavorano senza avanzamento perchè non esplorano più il vero se non per rinvenirvi gradevoli motivi. Le opere di colui che si chiama il Principe della pittura si distinguono appunto colla prima, seconda e terza maniera e quando la prova di tale assidua ricerca ci viene da Raffaello anche in *verba magistri* si può ritenere per buona.

Il Barcaglia espose due statue in marmo, una intitolata *La Farfalla*, l'altra *La Vergognosa.* La prima, vuol dire una giovinetta che si alza sulla punta dei piedi e protende un braccio per cogliere quello svolazzante insetto; la seconda vuol dire una donna quasi ignuda. Qui verrebbe in acconcio un poco di moralità sul soggetto..... Come arte, quei lavori sono lodevoli, benissimo modellate le carni, giuste le proporzioni, le pieghe spontanee ed il tutto lavorato con molta maestria.

Rota rappresentò in gesso *Il Trovatello.* Un giovinetto seduto sopra un masso, sta cercando uno sguardo che si interessi a lui mostrando la metà d'una medaglia che tiene appesa al collo, scalzo, sdrusciti i panni, la camicia in lembi, accasciato il fisico quanto il morale depresso, ha l'aspetto però d'un buon ragazzo e desta veramente la compassione. Ad esprimere così bene questo soggetto il Rota adoperò un profondo sentimento, compulsando lo studio dell' arte in tutte le sue finissime ricerche.

Di alcune altre opere potrei accennare qua e là, anche con lode, ma temo di scendere senza avvedermene sopra un terreno che amo di non calcare; soltanto dando uno sguardo addietro a quella mostra non posso a meno di deplorare come certe tele e certi marmi sieno ammessi così facilmente dalle amministrazioni delle Società che portano il titolo di Promotrici di Belle Arti, mentre talune tele e parecchi marmi non rappresentano che ad evidenza la negazione del bello e del senso comune.

Furono acquistate o scelte in premio tante opere per circa 20 mila lire ed altre non poche erano indicate col nome dei committenti. — E così sia.

Y.

Gennaio, 1872.

Esposizione al Circolo degli Artisti di Torino.

Come negli altri anni, vogliamo pure in oggi destinare alcune parole a questa annua mostra fatta nel corrente mese dai soli soci del Circolo e promossa da una società speciale detta d'incoraggiamento costituita appunto fra i soci stessi.

Le opere esposte in quest'anno furono 95. Vogliamo citar nomi?... No, che la brevità di un cenno lo vieta; ma certo possiamo asserire con soddisfazione che le opere assai degne di riguardo erano moltissime, sicchè ben giustificato riesciva il numero grandioso delle vendite le quali furono in totale di 61 opere per lire 14,655.

I soci favoriti dalla sorte riceveranno fra non molto l'incisione del quadro del sig. Lorenzo Delleani *In giardino*, il quale ottenne a ragione ben singolar favore.

Prossima Esposizione di Belle Arti in Napoli.

Si è pubblicato il Regolamento per la nona Esposizione della Società Promotrice: esso contiene le seguenti principali disposizioni. L'esposizione si aprirà il 7 aprile prossimo. La ricezione delle opere comincerà il 18 marzo, e finirà il giorno 27. Le opere dovranno essere presentate personalmente dall'autore, o da un suo rappresentante residente in Napoli, debitamente autorizzato. Pel sorteggio consueto delle opere da darsi in premio ai soci, vi saranno premii di L. 1500, 1000, 800, 700, 600, 500, 400, 300, 200 e 100.

Fu spedito il Regolamento a tutti i presidenti delle Società Promotrici, ed ai direttori delle Accademie di Belle arti del Regno.

ANTICHITÀ E SCOPERTE

BASILICA DI SANT' EUSTORGIO IN MILANO

Arrechiamo alcuni ragguagli intorno alle nuove importanti scoperte fatte testè nell' artistica cappella di Michelozzo presso la Basilica di Sant' Eustorgio in Milano.

Da alcuni assaggi già praticati dentro la medesima essendosi rilevato qual tesoro di arte doveva colà nacondersi, si diede opera nei decorsi mesi a fare lo spoglio generale di quell'intonaco, di cui venne interamente ricoperto dall'ignoranza dei tempi. Ed ecco, allo sfaldare dei ripetuti strati di calce, apparire quasi per incanto le sue vaste pareti laterali, archi verticali, pennacchi, cornici, timpani, cordonature, ampie vele della cupola, ricoperte di pitture, fregi e decorazioni a colore e in terra cotta, assai interessanti ed abbastanza singolari da trovare ben pochi o nessun riscontro in costruzioni di egual epoca.

Le pitture delle due ampie mezze lune sotto gli archi verticali poste a mezzodì e tramontana, rappresentano i fatti principali del domenicano inquisitore Pietro di Verona. Esse sono divise in quattro grandi scomparti. Nel 1° a destra è raffigurata la predicazione di S. Pietro in Firenze, e nel numeroso uditorio, in perfetto costume fiorentino di quei tempi, tra le altre svariate persone d'ogni grado ed età, si ravvisa l'elegante equipaggio di un principe, forse quel nobile cav. di Firenze della famiglia De Rossi, scelto dal Santo a capitano e conduttore della milizia dei Crocesignati, che doveva combattere gli eretici. Nel lato stesso a sinistra si rappresenta il miracolo operato dal Santo, per mezzo dell'ostia consacrata, con cui confonde il negromante eretico nell'atto che con arti magiche faceva comparire, adorna di ceruleo manto trapuntato di stelle e circondata d'inusitato splendore, l'effigie della Vergine col divino Infante.

Al lato opposto di settentrione dall'una parte si scorge il martirio del Santo nel bosco di Barlassina, colla fuga di Fra Domenico parimenti percosso dal ferro, a somiglianza di falce, di cui erano armati l'Albertini e il noto Carino, ai quali era affidata la truce impresa. Dall'altro è dipinta la prodigiosa guarigione operatasi dal Santo nella persona della giovinetta Lucia di Narni, caduta da un alto poggio e miracolosamente restituita a perfetta sanità per l'apparizione del Santo.

Tutte le anzidette composizioni, quantunque di scuola fiorentina, sono di mano ben diversa di quella del Civerchio, anzi forse di pennello più interessante e raro. In generale assai ben conservate e formano il maggior numero, contandosi più di 60 figure.

Oltre a questo in uno stato compositivo diverso e più antiche sono quelle collocate nei timpani superiori degli archi d'ingresso e sovrastanti all'altare. Su quello d'accesso alla cappella vedesi assai bene modellata la Vergine Regina assunta alla gloria del Cielo, con gruppi sparsi di angioletti in attitudine assai festevole, e con strumenti musicali; più sotto le figure dei 12 Apostoli esterrefatti per la scomparsa della salma della Madre del Redentore. È questa una composizione che merita di essere assai studiata. A suo riscontro nella zona superiormente all'altare trovasi nicchiato l'arcangelo Gabriele, e nel lato opposto la Vergine Annunciata, due figure disegnate evidentemente da mano magistrale, quantunque non spregevole anche il pennello che nel medesimo lato, sul timpano a levante, dipinse la figura allegorica del Padre Eterno ricinto da una grande aureola variopinta, scendente dal Cielo e circondato da piccolo aggruppamento di angioli. È una figura piena di energia e che si direbbe arieggiare molto la scuola del Civerchio, anche per la parte prospettica di cui si adorna.

A compimento poi del suesposto, aggiungiamo ancora che ben dodici busti di antichi profeti con aureola d'oro, ed assai conservati, furono scoperti nei finti occhi circolari della elegante cupola innestati in uno sfondo a modo di conchiglie, e sotto i quattro SS. Dottori rimasti intatti nei pennacchi della medesima, apparvero altrettante graziose figurine di angioletti che sostengono gli stemmi della famiglia Portinari a cui si deve l'erezione di questa monumentale edicola (1462); e che finalmente tutta intera l'anzidetta cupola fu trovata istoriata di figure originarie geometriche, disposte simmetricamente a modo di squame a vario colore, che servono mirabilmente a darle risalto e squisita eleganza.

Quello però che merita di essere principalmente apprezzato in questo grande lavoro di ripristino, è di essersi posti a nudo tutte quante le opere in plastica e terra cotta, colle relative decorazioni a svariato colore che investono tutta intera la maestosa cappella. Fra queste merita di esser ricordato il fascio d'acanto, che scendendo dall'altezza del lucernino a mezzo delle diverse centinature, ricinge replicatamente l'intera periferia circolare della cupola, per poi ripetersi sotto varie forme di nuovo nelle cornici inferiori, archi circolari e verticali ed interstizii delle due ampie finestre acutangolo. È un genere di decorazione assai singolare, e che è ben degno d'esser rilevato. Ciò che poi completa questo mirabile lavoro di plastica, e che lo fa principalmente gradire come un finito cesello di orefice, sono le 24 figurine di angioli innestate a mezzo dell'edicola entro fascia a colori prospettici. Sono desse di rilievo effigiate al naturale con capelli d'oro, vestimenti variopinti, in forma quasi danzante. Recano nelle mani strumenti musicali, e funicelle a cui si appendono festoni di fiori e frutta dipinti con varii colori. La forma snella e leggiadra, gli atteggiamenti assai decisi ed esatti, il disegno e colorito perfetto in ogni sua parte, come ci trasportano alle opere plastiche di Grecia e di Roma, così ci fanno rilevare quanto fosse avanzata l'arte scultoria all'epoca della costruzione di questa Cappella.

Quantunque l'opera del ripristino proceda già regolarmente, ad onta che importi dispendio non lieve e studio indefesso per rendere esatto il concetto originario dell'edicola, giova sperare che dessa avrà un felice esito mercè la diligenza ed esperimentata operosità dell'onorevole Commissione direttiva dei lavori, e dell'egregio pittore Caironi a cui è affidata l'operazione, e che forse potrà in buona parte figurare come non ignobile contingente nell'Esposizione artistica che avrà luogo nel prossimo agosto in Milano. X.

RESTAURI

DISTACCO DELL'AFFRESCO

rappresentante

IL GIUDIZIO UNIVERSALE

dipinto da BACCIO DELLA PORTA e MARIOTTO ALBERTINELLI

nel Cimitero dell'Ossa dello Spedale di Santa Maria Nuova in Firenze

Operato dal cav. GUGLIELMO BOTTI di Pisa.

Baccio di Paolo del Fattorino incominciava nel mese di febbraio del 1499 a spese di Gerozzo di Nicolò Dini a dipingere nella Cappella del Cimitero dell'ossa dello Spedale di S^a^ Maria Nuova, una storia esprimente il *Giudizio universale.* — Essendo stata abbandonata l'opera da Baccio, quando vestì l'abito dell'ordine dei Predicatori nel convento di San Domenico in Prato, questa fu continuata e condotta a compimento da Mariotto Albertinelli, il quale dipinse di sua mano su i disegni dell'amico tutta la parte inferiore. Gioverà pertanto riferire la descrizione che ce ne ha lasciata il Bocchi, nelle *Bellezze della Città di Firenze,* al tempo del quale l'affresco si manteneva in buono stato di conservazione.

« È bella (egli scrive) la figura del S. Michele mezzo « armato; il quale con la spada nella destra, accenna « con la sinistra perchè i dannati siano divisi da' beati. « Ci è uno a cui è comandato che passi tra i dannati « effigiato con somma arte; e senza dar segno di ub- « bidire, inginocchiato con una gamba, pare che gridi « e si quereli estremamente. Si veggono i beati, ver- « gini, frati, dottori, e pontefici come da somma gioia « sono fatti lieti, di color vago e raro. Si mostra in « attitudine da disperato un ignudo, che è tra'dannati, « che ponendosi amendue le mani al viso, si vuole « squarciar la bocca, ammirato sommamente dagli ar- « tefici. Con rara industria è fatto un monaco il quale « gettata per terra la corona, pare che scoppi di dolore, « gridando al cielo con bellissima movenza. Molto è « commendata una femmina mezza ignuda, che pian- « gendo si pone le mani al viso, e si vede fatta con « grandissimo artificio. Sopra poscia è Cristo messo in « mezzo dagli apostoli dalla madre; e gli angeli ancora « che con le trombe chiamano al giudizio ». Anche il Vasari ci dà la descrizione di questo affresco, notando come in esso fossero ritratte le sembianze dell'Angelico del Bugiardini e di Mariotto, nè rifinisce di lodarlo concludendo: che *in quel genere si può fare poco più.*

Circa la metà del secolo XVII l'antico Cimitero dell'ossa fu distrutto, e la muraglia ov'era il dipinto fu segato (ad eccezione delle *facce delle bande,* ov'erano i ritratti di Gerozzo e della moglie, che andarono distrutte) e trasportata nel chiostro accanto allo spedale delle donne ove rimase lungamente abbandonato alle intemperie che gli cagionarono gravissimi danni, segnatamente nella parte inferiore, dipinta da Mariotto, oggimai pressochè interamente perduta.

Benchè ridotto in stato compassionevole gli avanzi di questo affresco erano pur sempre un monumento dell'arte pittorica fiorentina, e conveniva provvedere in modo efficace a conservare quanto di esso il tempo e la mano degli uomini avevano lasciato in essere. L'attuale commissario dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova raccogliendo ciò che di meglio era sparso nel Convento delle Oblate, nella Chiesa di Sant'Egidio e nello spedale stesso per farne una piccola galleria, pensava pure anche al modo di provvedere al restauro ed alla conservazione degli avanzi di quell'affresco prezioso. Però la spesa occorrente per quanto non fosse esorbitante, riusciva sempre grave per l'amministrazione di un luogo pio, e l'amore dell'arte non poteva in lui far tacere quello della umanità, che gli comandava di spendere tutte le rendite patrimoniali in benefizio dei malati ed in opere atte a rendere loro meno disagiato il soggiorno in quel luogo di dolori e di sventure. Occorreva una occasione propizia per poter provvedere al dovere ed alla soddisfazione di un desiderio, e questa si presentò. Nel piano regolatore dei lavori da eseguirsi per miglioramento dello Arcispedale la specie di capanna dalla quale era malamente riparato l'affresco in discorso doveva esser demolita per dar luogo a nuove costruzioni, reputate necessarie, alle quali doveva esser posto mano sollecitamente. Per il che trattandosi di sottrarre alla distruzione un dipinto riconosciuto per monumentale, le spese di trasporto e di restauro del medesimo venivano a pesare non più sul bilancio ordinario delle spese destinate per il mantenimento e la cura degli infermi, ma su quello straordinario destinato alle opere murarie, che su larga scala si sono fatte e si fanno in quello stabilimento con il concorso della Provincia e del Municipio. Presi dal Commissario Comm. Prof. Michelacci gli opportuni concerti con il ministro Correnti, il quale ha stimato giusto che il Governo sopportasse parte della spesa occorrente, udito il parere di persone perite nell'arte, fu stabilito di comune accordo di affidare il distacco del dipinto al cav. Guglielmo Botti, il quale aveva dati saggi non dubbii e ripetuti della sua singolare perizia in operazioni di simil genere sugli affreschi del Gozzoli nel Campo Santo pisano, del Mantegna e di Giotto in Padova, e di altre opere egregie sparse nelle provincie della Toscana e dell'Alta Italia.

Prima di procedere al distacco dell'affresco, il cavaliere Botti si preoccupò molto della qualità del piano sul quale era mestieri assicurare permanentemente l'intonaco, distaccato che fosse dal muro, non stimando, in vista delle dimensioni del dipinto (metri 4 di altezza e quasi altrettanti di larghezza) sufficienti all'uopo nè la tela nè l'incannicciata adoperate generalmente in simili casi. Cercando egli di unire alla maggior legge-

rezza, compatibile con la mole, la solidità, la elasticità e la inalterabilità pensò di sostituire alle materie ricordate un tessuto metallico. Fece quindi costruire una rete di filo di rame, di giusta grossezza ammagliata attorno ad una solida cerniera di ferro e fissata sopra un grosso telaio di legno costruito in modo da impedire ogni sbiecamento. Per sostegno della rete ed affine di impedire i cedimenti che avrebbe potuto determinare il peso dell'intonaco ad esso raccomandato, furono posti orizzontalmente dei contrafforti di ferro di forma cilindrica: come per togliere le oscillazioni in senso verticale si adoperarono, a un terzo di distanza, due grosse spranghe di ferro, inginocchiate alle estremità e munite di larghe alette avvitate nel telaio.

La pulitura, il distacco dell'intonaco col suo arriccio, ed il riattacco sul nuovo piano sono riusciti felicemente. Le immagini fotografiche cavate dal dipinto prima della operazione del distacco fanno testimonianza della perfezione del medesimo; non una sgretolatura, non un pollice di perduto, anzi riscontrasi quanto si è guadagnato dal Botti riducendo colla pulitura alla più semplice espressione certe larghissime stuccature fatte primitivamenle nei luoghi ove era andato a terra l'intonaco. Liberato dalla sudicia patina di polvere che lo copriva, il dipinto, riacquistando molta della originale freschezza si mostra limpido, smaltato e di una finitura mirabile.

In quanto alla solidità è riuscito tale il riattacco da conservarsi per secoli; il dipinto è adesso perfettamente alla rete sulla quale è mantenuto col mezzo di stoppa intrisa in un mastice tenace e duro da sfidare la punta di un ferro; la superficie dipinta è piana al pari di una tavola e suona come una campana percuotendola con le nocche delle dita.

Senza peccare di adulazione si può dire che il Botti in questo lavoro ha vinto se stesso superando la espettazione e la fiducia che in lui riponevano il Commissario, il Ministro ed i periti su i quali gravava, non parendo, una enorme responsabilità.

Crediamo che appena l'affresco, così trasportato, sia posto nella sala ad esso destinata, verrà mostrato pubblicamente, in unione agli altri dipinti e oggetti d'arte che formano la galleria dello Spedale, lo che porgerà occasione di toccar con mano quanto sieno infondate le voci di coloro i quali ritengono per poco meno di un vandalo l'amministratore del patrimonio del nostro Arcispedale. Anzi, giacchè ne cade il destro, mi piace di notare che per cura del Comm. prof. Michelacci è stato tolto all'uso di cantina, per ridurlo ad aula magna, l'antico refettorio del convento degli Angeli, ed in quella occasione ripulito e restaurato con amore infinito e molta abilità dal pittore Alessandro Mazzanti il cenacolo dipinto da Rodolfo del Ghirlandaio ad imitazione di quel capo lavoro che è l'affresco di Andrea nel refettorio di S. Salvi. Di più valendosi del soggiorno in Firenze del cav. Botti ha fatto assicurare e ripulire un affresco attribuito ad Andrea del Castagno, dipinto nel vano di una porta rimurata nel primo chiostro del monastero degli Angeli, il qual dipinto sarà coperto di una vetrata per maggiormente curarne la conservazione. In pari modo fu conservato quanto di artistico si trovava in quell'immenso convento, e chi vuole può cavarsi la soddisfazione, come ho fatto io, di andarvi a ricercare i dipinti del Poccetti nel chiostro medio, l'affresco bellissimo di Andrea del Castagno eseguito in una cappellina del chiostro maggiore, e riscontrerà con i proprii occhi la cura gelosa con la quale sono conservati quei documenti della storia dell'arte fiorentina. Per il molto che ancora rimane da fare non è da incolparne la volontà del Commissario ma la scarsezza dei mezzi dei quali può disporre, amministrando un patrimonio il cui prodotto deve essere interamente devoluto a benefizio dei poveri e al maggiore sviluppo delle scienze mediche e chirurgiche.

Tornando all'affresco di Baccio della Porta e dell'amico suo Mariotto, mi è grato di notare un pensiero gentile del ministro Correnti, il quale per mostrare quanto sia rimasto soddisfatto della riuscita dell'opera ha commesso all'egregio artista Raffaello Bonaiuti un cartone della grandezza dell'affresco stesso per farne un dono all'amministrazione dell'Arcispedale.

Il Bonaiuti luciderà le parti conservate e le tracce esistenti del dipinto, e supplirà col mezzo di alcuni disegni conservati nella Galleria degli Uffizii, e di un mediocrissimo affresco, che si vede nel chiostro del convento di Santa Apollonia, a ristabilire la composizione nella sua integrità. Così potremo fra il vecchio ed il nuovo farci una idea certa di ciò che doveva essere quell'opera alla quale non sdegnò ispirarsi Raffaello per l'affresco di San Severo, e per la gloria della disputa del Sacramento. Sappiamo anche come per volontà del Commissario comm. prof. Michelacci, è stata posta sotto all'affresco distaccato la seguente iscrizione: *Per iniziativa e concorso di S. E. il Ministro Correnti la direzione dell'Arcispedale provvedeva al distacco coll'opera del Cav. Guglielmo Botti l'anno* 1871.

Quando l'onorevole Correnti ritrova in sè un poco di quell'attività che dimostrò nelle cinque giornate di Milano *qualcosa raspa*. Bisognerebbe che continuasse. Oggimai egli deve aver conosciuti gli amici e i nemici, i ciarlatani e gli uomini capaci, si consigli con chi sa e tiri ditto per la sua via. In fatto di conservazione di monumenti, in Italia, ci è da fare per lui e per i suoi successori fino alla settima generazione. Non si fermi. *Noblesse oblige.*

C. I. Cavallucci.

Necrologia

GIOANNI BATTISTA RESASCO morto in Genova sua città natale il giorno 4 gennaio 1872 alla età di settantrè anni, era allievo a Carlo Barabino e gli succedette nella carica di architetto municipale ed in quella di professore all'Accademia Ligustica.

Fra i lavori edilizii che hanno ingrandita ed abbellita la città nel lungo periodo della sua gestione sono da segnalarsi in particolar modo i seguenti: Le vie Carlo Alberto, S. Lorenzo, Serra, Galata, Colombo, Assarotti, Palestro, Goito, Caffaro, Galeazzo, Alessi, Rivoli, Fieschi, Bianchetti. Le piazze Cernaia, Manin, Colombo, Statuto, Scaricamento, S. Lorenzo. Edificò molte case private, pubbliche scuole, due civici ammazzatoi, mise in pianta molti progetti, o per propria iniziativa, o per ordinazioni d'ufficio. Nel 1842 in occasione delle nozze di S. M. Vittorio Emanuele II creò simulacri di grandiosi edificii destinati al solenne ricevimento della R. famiglia, e la splendida, non mai veduta illuminazione della città e del porto. Un'opera del Resasco non meno scientifica che artistica è il sifone del civico acquedotto praticato fra due colline nel comune di Staglieno a mezzo di archi di sorprendente altezza e tali, che a vederli rammentano le antiche costruzioni di Roma; ma ciò che si può dire la più bella, la più sublime, la più importante delle sue creazioni è la Necropoli di Genova. Non è dato in limitato spazio poter descrivere questa spettacolosa città dei morti, ricca di grande tempio, di porticati, di sale, di spazi coperti o scoperti d'ogni guisa, con bella distribuzione, con facili comunicazioni, con ogni sorta di provvidenze, il tutto costrutto con solidità, precisione ed armonia, onde hanno ben ragione i Genovesi di andare superbi di questa opera, come i forestieri di significarne la meraviglia.

Il giorno 6 gennaio, sopra carro funebre, la salma del compianto artista fu trasportata, a riposare per sempre, in questo Cimitero che gli è tomba e monumento in un tempo, ed ove uno in particolare gliene fu decretato dal Comune in distintissima parte. Lo accompagnavano il Corpo Accademico, la Società degli Architetti-Ingegneri, la rappresentanza degli ufficii Municipali e molto numero de' suoi amici e dipendenti. L'avvocato Drago ed il commendatore Morro, assessore municipale, dissero con voce commossa, che faceva eco nel cuore di tutti gli astanti, parole di elogio e di addio.

Giudicato come artista nel senso estetico della parola, il Resasco, ha studiato e praticato in un epoca in cui lo stile greco-romano era una legge esclusiva, assoluta; onde lo aver perdurato in quello per tutta la sua carriera era per lui la cosa più naturale. Lo ha Egli trattato bene? Nessuno potrà negarlo e ciò fia per l'artista meritata giustizia.

L.

Bibliografia Artistica

DELLA ILLUSTRAZIONE DELLA DIVINA COMMEDIA

di Dante Alighieri

PER FRANCESCO SCARAMUZZA.

MIO CARO BISCARRA,

Fra le opere di più lena e di maggior importanza, che si conducono da artisti italiani viventi, non dubito di annoverare le *Illustrazioni di Dante del cav. Francesco Scaramuzza*, professore di pittura, e direttore della R. Accademia di Belle Arti in Parma. Sembrami poter anche affermare esser quella una delle più vaste, come per la svariata moltiplicità dei temi, così per le difficoltà d'ogni maniera, ch'essi presentano. E dire che un uomo solo, e già innanzi nel tempo, si è accinto a tanta impresa, e ch'egli l'ha allargata a tutto quanto può rappresentarsi da chi confidi all'arte il rendersi interprete della *Divina Commedia!* Ma tu l'hai veduto quest'uomo, che, salvo le interruzioni recate dagli uffici d'insegnante, e di capo d'un Istituto, non si distoglie da' suoi disegni, se non al declinare di quella luce, col sorger della quale erasi posto alla fatica. Ond'è, che, se avrai dovuto ammirare sì grande costanza, frutto d'amore, di convincimento e di scienza; non avrai meravigliato al considerare che, per la costanza medesima, in dieci anni abbiano potuto essere ideati e composti 243 quadri (73 per la cantica dell'*Inferno*, 120 per quella del *Purgatorio*, 50 pel *Paradiso*) e compiutine a penna ed a pieno effetto 174. Aggiungi che di quelli non per anco recati a termine, l'artista, non solo ha stabilito, come accennai, le composizioni, ma ne ha eziandio tracciato i contorni. Per tal modo l'alto concetto è sviluppato in tutte le sue parti; non può perdersi, non perire. Nutriam fiducia che l'autore avrà la consolazione di segnar con la sua penna fin gli ultimi tocchi dell'opera, nel punto in cui il poeta, sollevato dinanzi alla suprema cagione delle cagioni, esclama:

> Ma già volgeva il mio desiro e 'l *velle*,
> Sì come ruota che igualmente è mossa,
> L'Amor che muove il sole, e l'altre stelle.

Non bastava che un'opera siffatta rimanesse nei nostri confini; e, se parecchi insigni artisti stranieri hanno dato prova d'inspirarsi a quei pensamenti sublimi, di cui è fonte perenne il divino poema, è pur bello che un dei nostri offra oltr'alpe classica testimonianza, e la più copiosa che si conosca, d'uguale inspirazione nell'anima d'artista italiano. Mi è grato adunque l'annunziarti che i disegni, dallo Scaramuzza attinti alla prima delle tre Cantiche, sono ora esposti a Vienna, attraggono visitatori, e vengono commendati.

Il noto giornale di quella città, intitolato *La Stampa* (Die Presse), ha publicato nel proposito un articolo, del quale eccoti la traduzione.

« Da alcuni giorni vedesi esposta nel Palazzo degli Artisti una serie di disegni, circa settanta, illustrativi dell'Inferno di Dante, lavoro di un artista italiano, il direttore cav. Scaramuzza di Parma; ed essi formano parte di una grande raccolta, di circa 250 fogli, destinati ad illustrare il poema dantesco. I commenti fatti col disegno dallo Scaramuzza per sì profonda poesia distinguonsi sostanzialmente dalle composizioni del Dorè, che trattano lo stesso soggetto, ed acquistarono una popolarità non meritata in Germania. Perocchè il primo ne seppe riprodurre la gravità e la dignità, e così il suo lavoro può ben collocarsi a lato delle opere ragguardevoli de' maestri tedeschi che scelsero lo stesso argomento. Il pubblico farà cosa buona, abbandonando l'idea che le creazioni fantastiche, favolose ed affatto immaginarie del Dorè siano rivestite con concetti danteschi, se volgerà la sua attenzione all'opera dello Scaramuzza. Queste composizioni cercano di attenersi rigorosamente alla poesia, e di riprodurre coll'immagine sol quanto contemplò l'occhio intellettuale del poeta; nella qual cosa certamente, anche lo Scaramuzza, come quasi tutti gl'illustratori di Dante, incontrò lo scoglio, quasi inevitabile, di voler rappresentare quello che non può rappresentarsi, e di voler dar forma a ciò che per la sua mostruosità, non ne può avere. Peraltro, in complesso, è riuscito all'artista di rappresentarci il terribile e l'orrido in modo che non ci respinga o disgusti. In generale le rappresentazioni dividonsi in due gruppi: da una parte le *umane*, così potrebbesi dire; dall'altra, le *infernali*. Le prime, a dir il vero, sono talora trattate in maniera alquanto convenzionale; le ultime sono assolutamente di originalità diabolica. Se queste in caso analogo volessero paragonarsi nella storia artistica, si dovrebbero cercare le rappresentazioni del diavolo e dei demonii nelle tentazioni di S. Antonio e cose simili, de' vecchi pittori tedeschi e dei Paesi Bassi. In queste composizioni dello Scaramuzza spira generalmente un tratto caratteristico germanico, specialmente nel foglio che rappresenta l'antro o cucina delle streghe, il qual sembra piuttosto sia stato immaginato nel cupo Settentrione che nel Sud sereno. Volendo fare qualche osservazione in contrario, si farebbe rilevare, che le illustrazioni sono troppo numerose, e che le scene e gli episodi della poesia riescono troppo sminuzzati, invece d'essere condotti a produrre simultanee impressioni. Così, per esempio, sembra dia luogo a riflessione, quando vediamo i varii stadii della morte di Ugolino e de' suoi figli cagionata della fame, essere rappresentati su tre fogli separati. In quanto concerne l'esecuzione tecnica dello Scaramuzza, i fogli sono eseguiti, per quanto almeno ci sembra, con tratti di penna *sgraffiati*, il qual metodo, in apparenza crudo e duro, è pur trattato abilmente, cosicchè riescono assai ben riprodotti gli effetti della luce e le orride penombre ».

Vedo in questo giudizio il buon senso e la critica spassionata, sebbene la mia opinione, qualunque essa sia, non si accordi in tutto con lo scrittore tedesco. Taccio de' confronti, che pur sono onorevoli al nostro artista, tra l'opera dello Scaramuzza e quella del Dorè (1). Dico soltanto che l'immaginoso Francese presenta, nella terribilità di sue scene, il teatro della Divina Commedia; il valoroso Italiano ne ritrae parlanti i personaggi, e rendesi, precipuamente con tale proposito, commentatore dell'epopea dantesca: però con l'arte figurativa aiuta mirabilmente l'intelletto nella comprensione della sublime poesia. È questo, a mio credere, merito eminentissimo, perciocchè al prestigio dell'arte congiunge utilità non poca per gli studiosi, massimamente giovani, ed io vorrei presagire, conforme auguro, che un qualche giorno si voglia publicar Dante, non coi soli commenti letterarii, ma insieme con questo artistico.

Si scorge manifestamente (lo ripetiamo) nello Scaramuzza lo scopo di spiegar Dante, quanto si può, con l'arte; ed è forse per ciò ch'egli ha abbondato nel numero delle composizioni, allorchè gli sembrava di dover svegliare attenzion viva sopra alcuni punti; per ciò stesso, ch'egli ha cercato con la figura di significare concetti metafisici; ed è assunto arduo veramente; ma può anch'esso giovare, ogni qualvolta sia dato volgere con chiarezza in imagini le idee astratte. Dante non rare volte, con poche od una sola terzina, o con un verso offre, come a dire, un trattato, una storia; ed una terzina appunto, od un verso, hanno bastato allo Scaramuzza per ideare un quadro. Potenza di percezione e fecondità di fantasia meravigliose, le quali ebbero il destro di campeggiare variamente nel profferire agli occhi le atroci pene de' miseri dannati, procacciando insino di ritrarre le più orrende, istantanee trasformazioni! Il che non presenta al certo il bello; anzi pone in cospetto il ributtante; ma la natura dell'opera lo richiede e bisognava tentarlo, e (ci si permetta l'espressione) sforzar l'arte ad inorridire della medesima figura a cui dà forma. Dove poi è la passione, dove i tratti drammatici del poema suscitano più profonda e pietosa angoscia, come nella *Francesca* e nell'*Ugolino*, il sentimento dell'artista non poteva non isfogare con ripetute composizioni la commozion vivissima dell'animo, e mercè di quelle parlar più potentemente a chi, dopo letta la poesia, cerca formarsene una dipintura nella immaginativa.

« . . . Se avessi io l'ali
« Da volar su le nubi,
« E noverar le stelle ad una ad una,

parlerei ora della infinità di linee che escono dalla penna dello Scaramuzza per produrre gli effetti de' suoi quadri. Al pensare come faccia d'uopo di sì longamine pazienza che pei più sarebbe troppa a durarla un sol giorno, e che ad un tempo si vuol non lasciar intiepidire il genio, è forza dire che appunto ha il suo genio anche la pazienza. Necessariamente l'artista deve tenersi ben da presso a' fogli su cui conduce il suo disegno: ebbene? Se tu guardi ad ugual vicinanza, non ti si offre che un piano scuro ed uniforme, costituito da quelle miriadi di linee, che s'incontrano, s'incrociano, si rompono in ogni senso. Sollèvati poscia alquanto, e vedrai spiccare ben distinti i piani, il fondo e le figure, e la luce e le ombre, e meraviglierai tanto maggiormente del tutt'insieme, quanto più tu voglia considerare che tali composizioni hanno il modello e lo sbozzo nella

(1) L'illustre Luciano Scarabelli ha preso da tali raffronti argomento a sue Lezioni agli scolari dell'Accademia di Bologna, ov'egli è professore. Son esse per le stampe e poco varrebbe ch'io me ne facessi lodatore, mentre celebri scrittori alemanni, a tacer d'altri, le hanno grandemente lodate, e saranno forse tradotte nella lingua di quella nazione.

fantasia; il meccanismo nell'occhio e nella mano dell'artefice.

Senza farla da dottrinarii e da cattedratici ripetendo sentenze note, viene in acconcio nel caso nostro l'additar l'esempio sì della poesia inspiratrice efficacissima dell'arte, e sì della coltura dell'ingegno, che sola può concedere all'artista di proporsi nobili ed importanti subbietti e svolgerli degnamente. Ond'è che lo Scaramuzza, già fornito di buoni studii letterarii, non limitò la sua lettura dell'Alighieri ai più popolari e più facili canti; ma l'estese alla comprension dell'intero poema, divenuto sua delizia, ed elemento alla sua opera maggiore; di guisa che allorquando giunga alla meta, ben potrà confortarsi e respirare, dicendo:

« Valgami il lungo studio, e 'l grande amore
« Che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

L'argomento, intorno al quale ti ho trattenuto, mi sembra che, non per le mie parole, ma per sè, valga il pregio d'occupar qualche pagina dell'*Arte in Italia;* e, se tu sei d'uguale avviso, non respingerai la mia preghiera d'inserire la presente lettera in codesto reputatissimo *Periodico.* Farai cosa la più grata al tuo affezionatissimo

PIETRO MARTINI.

STRENNE REALI

Uno scambio di doni avvenne per il principio dell'anno fra due teste coronate: il Re d'Italia ed il Vicerè d'Egitto. La cosa — non fosse che per il suo carattere d'eleganza — merita un cenno.

Abbiamo veduto il dono di re Vittorio al Kedivé. La patria italiana è giustamente, degnamente rappresentata. Il dono ha la splendida nobiltà dell'arte. Consiste in due quadri, firmati da un nome illustre: Francesco Gamba.

E sono due scene di mare.

La prima è una spiaggia dell'isola di Capri. Tumulto di nuvole nel cielo — tumulto di flutti sul mare; — doppio sdegno — doppia battaglia. I profili obliqui delle alte rupi sfumano dietro la grigia nebbia temporalesca. Da uno squarcio delle nubi — in mezzo all'ombra dominante — il sole batte sulle onde spumose, illumina un punto della spiaggia, e sopra la spiaggia un vecchio torrione solitario.

L'altra marina è un ricordo dell'isola di Rodi. Calma nel cielo — calma sull'acqua; — doppio sorriso — doppia quiete. A sinistra, il primo innanzi è nell'ombra; un'ombra placida, misteriosa, trasparente, — la parola sommessa dell'ombra. Nell'acqua limpida e glauca si allungano i riflessi d'una casa di aspetto già orientale: bianche mura, piccole e rade finestre, tetto piano, a terrazzo. Qualche barca va errando soavemente. Il resto è luce. Nel fondo lontano, la linea candida del molo e del porto si disegna nettamente fra il tono calcareo delle montagne e l'azzurro intenso della marina.

La commissione giunse molto tardi all'artista. Il tempo concesso era breve, — una ventina di giorni o poco oltre. Le due tele vennero dipinte di tutta foga; ed hanno, appunto per questo, la simpatica impronta del primo getto.

Che in un quadro rimanga qualcosa dell'abbozzo, ciò sarà sempre — a nostro giudizio — un accrescere la poesia dell'esecuzione.

GIOVANNI CAMERANA.

CRONACA

ROMA — Associazione artistica internazionale.

Il Ministro Correnti ha ricevuto sullo scorcio del passato dicembre una Commissione inviatagli dalla Associazione artistica internazionale, composta dei signori Vertunni pittore, Monteverde scultore, Rossetti scultore, Agneni pittore, Pittara pittore, e Fallani architetto, i quali a nome dell'associazione suddetta domandavano al ministro di potere ottenere il magnifico chiostro della Certosa architettato da Michelangelo, per consacrarlo alle Mostre di opere d'arte.

L'associazione si offriva di ridurre a proprie spese quel locale allo scopo per il quale lo domandava al Governo occupandolo per due o tre mesi dell'anno ed acconsentendo poi a cederlo per uso di esposizioni industriali.

Il ministro Correnti accoglieva con molto favore il progetto promettendo di fare tutto ciò che era nelle sue facoltà per ottenere l'uso di quel locale dall'Amministrazione militare che adesso lo occupa per uso di magazzino militare!

La Commissione si recò inoltre presso il ministro Castagnola per lo stesso oggetto. Noi facciamo voti che questo progetto dell'Associazione artistica internazionale, possa presto essere tradotto in atto e l'Esposizione annuale di Roma raggiunga l'importanza artistica che avanti gli ultimi avvenimenti aveva il *Salon* di Parigi, e riesca a porre in evidenza coi vantaggi del paragone tutto il movimento artistico della nazione, aggiungendovi ad un tempo il concorso degli artisti esteri, che in Italia vengono a perfezionarsi nello studio, ed attingervi ispirazione.

Di questo concetto, cui facciamo vivo plauso, ragioneremo altra volta, riserbandoci a svolgere più in disteso le idee della annunziata Associazione.

Milano — Esposizione solenne nazionale di Belle Arti e Congresso artistico.

La Giunta Municipale di Milano, oltre alle lire 20,000, quale concorso del Comune alle spese per l'erezione del monumento a Leonardo da Vinci in piazza della Scala, ha fatto stanziare in bilancio pel 1872 altre lire 20,000 per rendere più solenne la mostra Nazionale di Belle Arti da tenersi in Milano nel venturo settembre in occasione dell'inaugurazione del monumento suddetto e dell'apertura del secondo Congresso artistico italiano.

FIRENZE — Museo Etrusco.

Annunziamo con vero piacere che per cura speciale del ministro Correnti è stata acquistata per il Museo Etrusco di Firenze una statuetta in bronzo, trovata nel secolo scorso presso Ascoli Piceno. Essa rappresenta un Apollo, che nel manto reca una iscrizione Etrusco-Picena, e fu cagione di dotte dispute fra gli antiquari ed i filologi specialmente negli ultimi lavori fatti dai signori Mommsen e Corssen. Questa statuetta sembra essere l'unico monumento che testifichi con certezza la dominazione etrusca al di là dell'Appennino, dove ora è la Marca d'Ancona.

Oltre questo antico bronzo così importante per la storia e la lingua antica d'Italia, il ministro Correnti, a consiglio del dottissimo conservatore dei monumenti antichi delle nostre Gallerie e Musei, cav. Gamurrini, ha accresciuto le già ricche e stimate collezioni dei bronzi, acquistando una bella Pallade Etrusca, tutta armata ed in atto guerresco, singolare per l'arte antichissima che rivela e per la sua conservazione. Questa Pallade faceva una volta parte della raccolta del chiarissimo signor Gaetano de Minicis di Fermo, di cui recentemente è stata lamentata la perdita.

Questi non sono i soli preziosi oggetti, dei quali venne recentemente arricchito il Museo Etrusco; ed altra volta daremo conto di alcuni anche più importanti, appena su di essi avremo raccolto più speciali notizie.

— **Artisti italiani al Cairo.**

Abbiamo buone notizie del professore Stefano Ussi, partito, non ha guari per l'Egitto, dove attende ad importantissime commissioni avute dal vicerè.

L'egregio artista ha trovato nel Kedivé un vero Mecenate, e riceve un trattamento degno di lui e dell'arte italiana che rappresenta con sì gran lode in quei lontani paesi.

Il nostro Ussi pare che prolungherà il suo soggiorno in Egitto oltre quanto s'era proposto; e ciò avviene per l'amorevole insistenza del suo munificentissimo protettore, che innamorato del suo pennello non cessa di trattenerlo colle più assidue premure.

Sembra che il monarca egiziano abbia intenzione d'abbellire la sua reggia con molti splendidi ornamenti dell'arte italiana, perchè non finisce di lodare le cose nostre, magnificando in special modo i miracoli degli intagliatori Fiorentini e Sienesi.

È colà, in compagnia dell'Ussi, il valente paesista Cav. Benassai, il quale, contentissimo anch'egli, dell'accoglienza avuta dal vicerè, attende con ogni amore a far tesoro delle peregrine ispirazioni che offre quella splendida natura d'Oriente.

GENOVA — Demolizioni.

I giornali della città annunziano che sono imminenti i lavori di demolizione della Chiesa di S. Sebastiano. Non possiamo fare a meno di esprimere la nostra meraviglia nel vedere come in quella città, ammettendo pure il bisogno di aprire nuove vie, non si possano risparmiare quelle opere d'arte, che le valsero il titolo di *Superba*; tanto più, che si tratta in questo caso di preziosi affreschi, che sono un vero tesoro per l'arte, ed una gloria imperitura della scuola genovese.

URBINO — Ornati in plastica.

Abbiamo ammirato negli scorsi giorni i Calchi della preziosa collezione degli stupendi ornati del palazzo dei Duchi d'Urbino di stile Bramantesco, le cui forme sono gittate sugli originali stessi. Raccomandiamo caldamente a tutti i direttori delle scuole d'ornato di far tesoro della raccolta, che è posta in vendita per cura di una Società sotto il patrocinio del benemerito conte Pompeo Gherardi, presidente dell'Accademia Raffaello. È difficile poter trovare esemplari più scelti, che valgano meglio ad indirizzare il gusto, e risvegliare il senso del bello nell'animo degli studiosi dell'arte.

TORINO — Fotografia Subalpina.

La precisione con cui per mezzo di questo mirabile trovato si riproducono i più minuti particolari, rese cara assai la fotografia ben anche a tutti gli artisti, i quali col suo sussidio possono conservare prezioso ricordo delle opere da loro compiute, e con assai lieve dispendio vederne replicate quante si voglia anche per chi al par di loro le desidera.

Degni di speciale elogio sono perciò quei fotografi, i quali particolarmente si consacrano a cercar di eseguire accurati lavori di tal fatta, e fra essi vogliamo citare il signor Berra proprietario della Fotografia Subalpina in Torino, il quale, artista egli pure, seppe riescire a stampare così squisite fotografie che niun'altra può vincerle al paragone.

Una raccolta delle medesime egli esponeva non ha guari in una vetrina in principio di via Roma e il continuo affollarsi del pubblico innanzi alla medesima è chiara prova della soddisfazione che ognuno prova nell'ammirare i suoi lavori, i quali sono tanto più pregevoli in quantochè formano una preziosa collezione di riproduzioni d'un grandissimo numero di opere, dovute specialmente agli Artisti che compongono la Scuola Subalpina contemporanea.

— **Album della Società Promotrice di Torino.**

Distribuito a tutti i soci i quali non riescirono vincitori nell'estrazione di giugno 1871, questo *Album* si raccomanda e per nitidezza ed eleganza di tipi, e pel valore artistico, cui riceve da due bellissime litografie del sig. Luigi Crosio che rappresentano l'una, un suo quadro, *Alla Fontana*, e l'altra, *Savitry* del prof. Andrea Gastaldi, come pure da quattro fotografie del sig. Berra, fra le quali stupenda quella che riproduce il quadro del sig. Antenore Soldi, *Lelio*.

Pregevoli scritti discorrono delle principali opere ammirate nell'ultima Esposizione ed uno specchio finale preparato dal compilatore, fa conoscere che nel 1871 le vendite fruttarono la somma considerevole di L. 47,540.

TAVOLE

FRUTTIVENDOLA NORMANNA

Quadro ed acquaforte di ELEUTERIO PAGLIANO, *da Casale.*

Sorride a fior di labbra, placidamente — con una impercettibile trasparenza di ironia. Forse le hanno detto: « Sei tanto carina » — ed hanno creduto svelarle una gran novità, — ed ella sorride. Conosciamo questi sorrisi che tengono dell'enigma — che sono diafani come le ali d'una libellula, e profondi, misteriosi come una lontananza. Conosciamo queste adorabili perfidie d'Eva. *Bien fol est qui s'y fie!...* E ingenui coloro che ne sfuggono il magnetismo.

CRISTO DERISO

Quadro di DOMENICO MORELLI, *da Napoli.*

Acquaforte di NICOLA LOBRANDI, *da Napoli.*

Et velaverunt eum, et percutiebant..... dicentes: Prophetiza, qui est qui te percussit?

SAN LUCA, XXII.

E un giorno — forse al tramonto — lo spirito di Rembrandt passò nello studio di Domenico Morelli, e il grande artista napoletano ebbe davanti agli occhi del pensiero una lùgubre fantasia.

Vide — meditò lungamente — arditamente dipinse.

Il quadro è novissimo. Si stacca dalla vecchia scena tradizionale con tutto lo slancio, con tutta la virile franchezza del talento che vuol creare — che crea. Si allontana dalla tradizione dell'arte e rientra nella realtà della storia, cioè dei Vangeli. Rientra nella realtà — ma interpretandola come non mai venne fatto finora; una realtà piena di prestigio — e più commovente, più sacra, più terribile di qualunque idealismo.

È l'opera di un'arte superiore. Certo non può temersi l'assurdo che tutti la debbano comprendere e sentire.

RIVIERA LIGURE

Quadro di TAMMAR LUXORO, *da Genova.*

Acquaforte di ERNESTO RAYPER, *da Genova.*

È la vita, la poesia dell'oggi. Tutto è febbrile, tutto è furioso, tutto è rapido; — sotto il denso e plumbeo nuvolato, corre per la triste campagna il fumo bianco della vaporiera; — soffia il vento, l'erba si piega tremolando nei campi; — rimbomba, cresce, e a poco a poco si dilegua il profondo fragore del convoglio. . .

E tra breve, per tutta la pittoresca via della Cornice, serpeggierà trionfalmente la macchina portentosa. Noi salutammo, nel passato settembre, la gran festa del Freius; — noi salutiamo, adesso, la nuova conquista sulla spiaggia ligure.

Le allegrezze della scienza debbono essere anche le allegrezze dell'arte.

G. C.

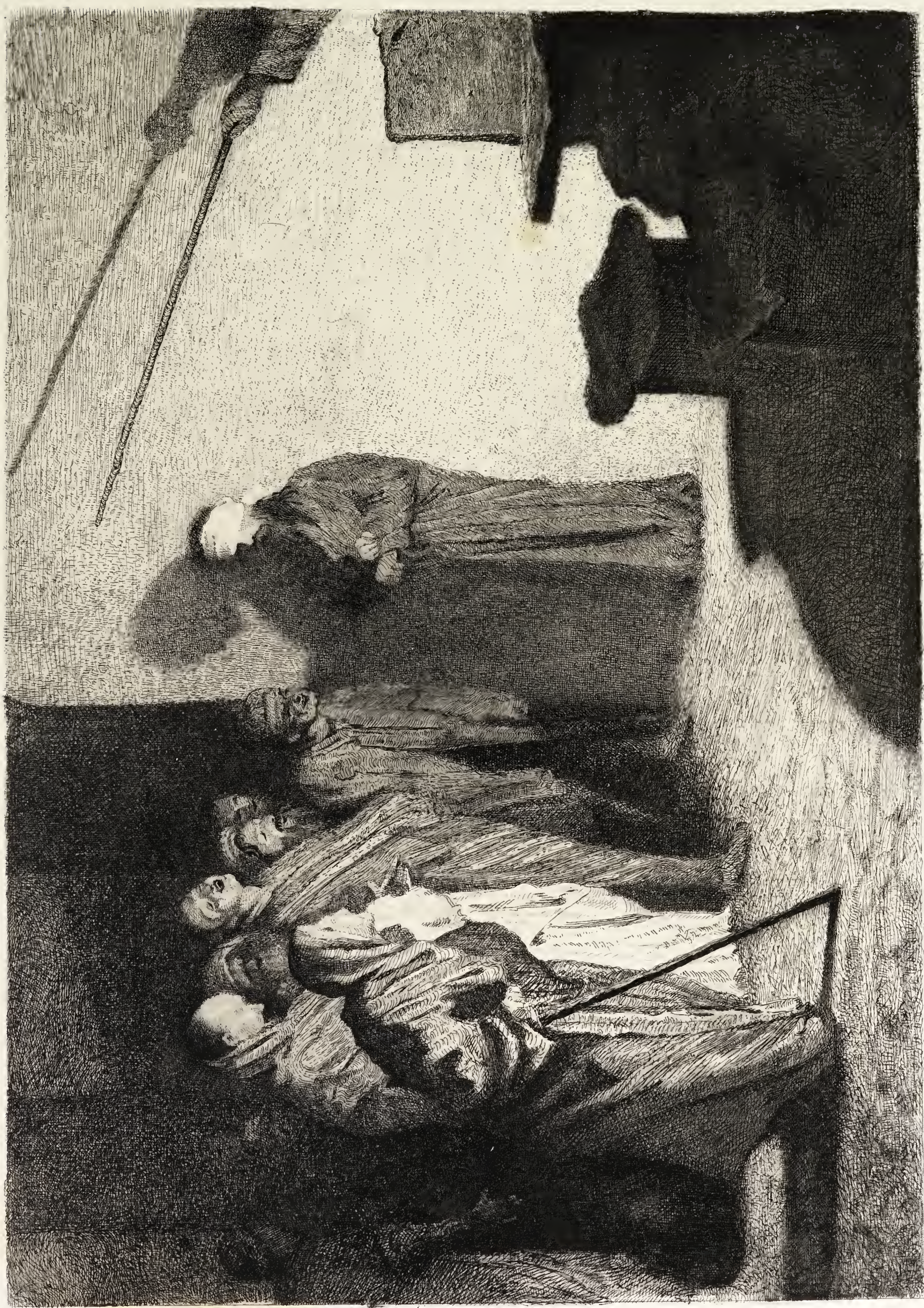
DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente LUIGI POMBA.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

PAGLIANO

Eleuterio Pagliano dip e inc — *C. Lovera imp*

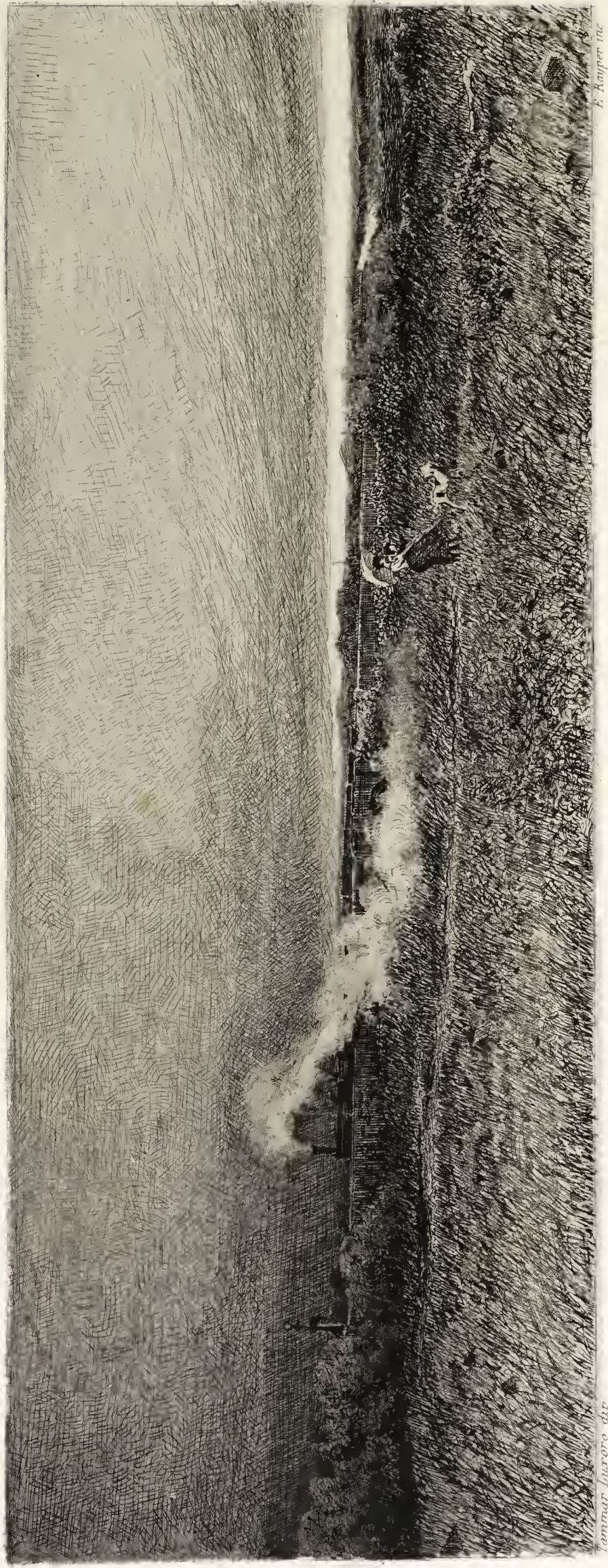
FRUTTIVENDOLA NORMANNA

Domenico Morelli dip. ... obrandi inc.

CRISTO DERISO

C. Oversi imp.

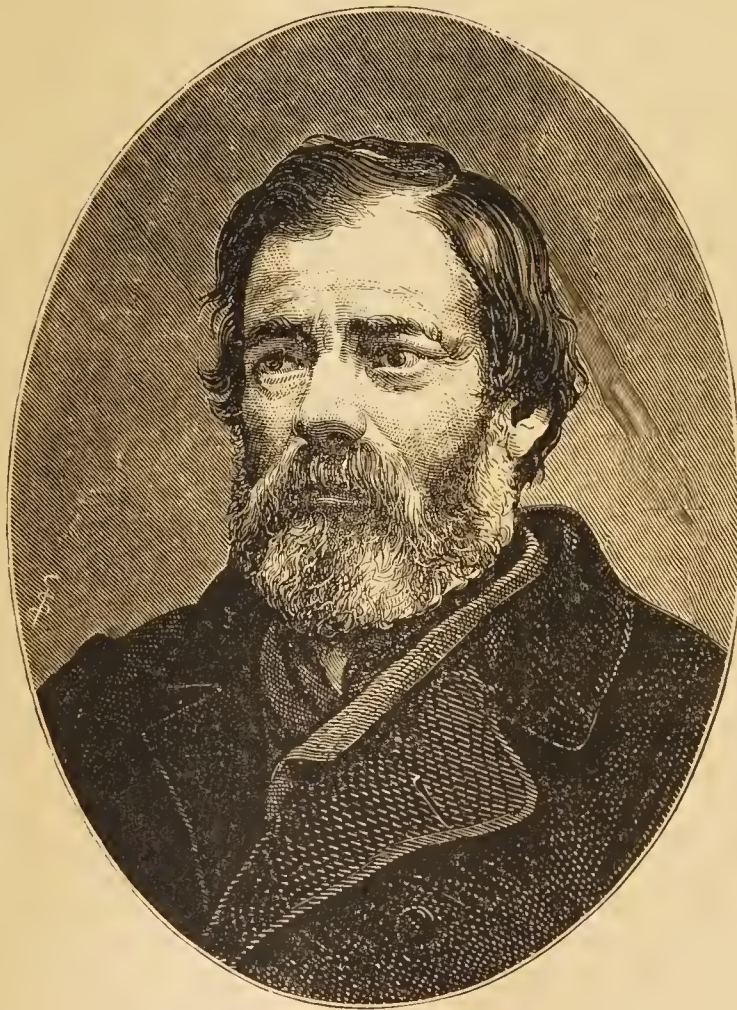
Tammar Luxoro dip. E. Rayper inc.

RIVIERA LIGURE

L' ARTE IN ITALIA
RE SVR GET.

Biografia

ARISTODEMO COSTOLI

Il 24 di giugno dell'anno 1871 una numerosa schiera di artisti e di cittadini accompagnavano all'ultima dimora gli avanzi mortali di Aristodemo Costoli, professore di scultura addetto alla R. Accademia di Belle Arti in Firenze.

Entrato nell' Accademia giovanetto di dodici anni ebbe a maestri nei primi elementi dell'arte Pietro Ermini e successivamente Giuseppe Bezzuoli e Pietro Benvenuti. Compiuto il tirocinio accademico conseguì mediante concorso, il posto di studio in Roma, ch'ei tenne per quattro anni. Nel secondo di essi mandò come saggio del suo profitto negli studi una statua che valse a collocarlo fino da quel momento nella schiera dei più eletti artisti. Di essa statua, così scriveva l'illustre Gio. Battista Niccolini, allora segretario dell' Accademia: « Al Menecco « moribondo, statua colossale « in gesso del sig. Aristodemo « Costoli, è scarsa ogni lode. Un pubblico foglio, che « prima di noi potè ragionare di quest'opera veramente « insigne, notò che nel volto dell'eroe è quella rassegna« zione che accompagna il generoso sacrifizio di chi muore « spontaneamente per la patria. Non temiamo d'incor« rere nel sospetto d'adulazione, aggiungendo che nel « Menecco è tanta l'imitazione « del vero, e la sceltezza ad « un tempo delle forme, l'u« nione e naturalezza di carat« tere in tutta la figura e la « cognizione profonda del corpo « umano che Firenze potrà van« tare nel signor Costoli uno di « quei rari scultori dei quali un « intiero secolo si adorna. Non « è da tacersi che questo capo« lavoro venne, fino dal 28 dello « scorso agosto, esposto in Roma « nel palazzo di Firenze unita« mente ai quadri dei signori « Cesare Mussini e Michelangelo « Buonarroti, richiamò l'atten« zione e la maraviglia di un « pubblico educato ai perfetti « giudizi nella metropoli del« l'arte fra i loro antichi e nuovi « portenti, e nel conflitto delle « opinioni degli artisti di ogni « nazione, ai quali Roma è una « seconda patria ».

Piacemi unire a questo giudizio dato nel 1840, quello più recente di un uomo celebre nell'arte dello scalpello pronunziato quando tradotta in marmo la statua fu dalla Commissione fiorentina inviata a Parigi in occasione della Esposizione universale del 1867.

« Una buona scultura è la statua del Menecco del « prof. Costoli, soggetto mesto e terribile dell'amor di « patria, nel quale la critica anche più severa non seppe

« trovare che parole di encomio, ed io francamente e « lietamente mi unisco a quelle lodi ed ho la consolazione di dichiarare che anche in questo genere di scul« tura di forme virili, l'Italia ha dato splendide prove « della sua scuola e del suo indirizzo » (1).

Contuttociò ed in onta ai meriti incontestati di un'opera che rimarrà nei fasti della storia dell'arte moderna, Parigi non seppe trovare una medaglia per conferirla all'autore di sì pregiato lavoro! Misteri dei Giury.

Dopo il Menecco l'Accademia di Firenze ebbe dal suo pensionato una statua in gesso rappresentante il profeta Geremia, statua ben concepita e largamente trattata, ma inferiore, per quanto bella, al Menecco il quale rimane e rimarrà il capolavoro del compianto maestro.

Tornato in patria eseguì in marmo, per commissione del Granduca, quel cavallo Pegaseo che si vede nel Real giardino di Boboli, in faccia al quartiere detto della Meridiana, opera che dimostra la valentia del Costoli anche come imitatore dell'arte greca.

Il R. Museo fisico possiede nella tribuna dedicata a Galileo una bellissima statua di quel sommo intelletto, della quale statua parlava, nel 1841, il prof. Rosini in questi termini:

« E male certamente intenderei di corrispondere al « sublime subietto se a descrivere io ne cominciassi e « le forme ed i muscoli, e il manto e i capelli, e i cal« zari, e quanto forma i pregi secondarii dell'arte: ma « la grandezza ed ampiezza della fronte che racchiudea « sì divino ingegno; gli occhi che scoprirono tante me« raviglie, e che rivolti sono a quel cielo, che parve la « region sua mentre visse; la bocca che mai non s'a« perse se non alla verità; le mani che fabbricarono sì « utili e maravigliosi istrumenti, perfettamente corri« spondono allo scopo, e mantengono più di quello che « il nostro affetto aveva sperato ».

« E questo è l'effetto delle grandi opere dell'arte di« nanzi a cui gli spettatori veggono superata l'idea, che « creata si erano colla immaginazione. E mi confido di « non trovar contradditori se dirò, che quale era Ga« lileo nella nostra mente, qui tutto intero e maggiore « anco lo vediamo vivamente espresso nel marmo dalla « mano maestra del Costoli ».

Potrebbero parere, a chi non conosce la statua ricordata, eccessive le lodi del prof. Rosini; ma francamente, e senza fiori rettorici, la figura del Galileo è una eccellente opera di arte, tale da ascriversi nel novero delle migliori fra quante ne sono uscite dallo scalpello del Costoli. Altra statua del Galileo ebbe egli a fare nel 1851 per la deputazione istituitasi affine di decorare, con statue d'illustri toscani, il Portico del Vasari; statua che fu pur essa argomento di lode per il suo autore.

Moltissimi sono i ritratti ed i busti eseguiti dallo scultore Costoli, come pure le memorie sepolcrali ed i grandiosi monumenti fra' quali vanno distinti quelli per la Principessa Kotschomberg, collocato in Pietrobnrgo, per la Contessa Zamoyska polacca, per il conte Guido della Gherardesca, e per il senatore Pontenani, posto nel Chiostro della Chiesa di Santa Croce in Firenze. Lodatissimo e preso ad esempio fu il bassorilievo scolpito in quest'ultimo monumento ove l'artista rappresentò la parabola: *Reddite quæ sunt Cesaris Cesari, et quæ sunt Dei Deo.* Il Costoli, innamorato dell'antico, aveva studiato profondamente le leggi che governano quel difficilissimo genere di scultura e giunse a trattarlo in modo veramente mirabile.

Quando Genova innalzò il monumento a Cristoforo Colombo il Costoli ebbe a scolpirvi una statua colossale rappresentante la *Prudenza*, ed un bassorilievo esprimente il primo sbarco del gran navigatore all'isola di San Salvadore. E fu appunto in quella occasione che egli pensò di esprimere la *Scoperta dell'America* mediante un gruppo, il quale condotto in piccole dimensioni a mo' di bozzetto, studiato quindi dal vero, e con rara perizia eseguito, fu gettato in bronzo. Acquistato dal principe allora regnante, passò ad ornare una delle sale della R. Galleria de' Pitti ove tuttora si ammira. Questa scelta del principe lusingava l'amor proprio dell'artista, ma non rispondeva all'ardente desiderio di lui che voleva vederlo uscire dal marmo tale quale lo avea concepito nella mente ed in proporzioni che gli permettessero di sfoggiare tutta la perizia acquistata dal lungo esercizio dell'arte e dallo studio indefesso degli antichi e del vero.

Non sono passati molti anni che ei potè soddisfare in parte questo suo desiderio, conducendo in marmo per commissione di un americano, ed in dimensioni maggiori di quelle del modello in bronzo, il gruppo di cui parliamo, del quale ebbe in progresso di tempo a fare non meno di quattro repliche.

« Per innalzare un monumento a Cristoforo Colombo (così parlava la spiegazione datane dall'artista) ho creduto bene di presentare l'eroe protagonista nel punto più elevato e significante della sua vita, nel momento in cui scuopre l'America alle altre parti del mondo sorella. Quindi per comporre un tutto collegato moralmente, ed omogeneo nelle sue parti plastiche ho fatto poggiare sopra alcuni massi le figure che stanno a rappresentare le parti del mondo, disponendole in modo da dare un'idea della loro posizione geografica sulla superficie del globo, e facilitando l'intelligenza del pubblico mediante alcuni accessori che determinano la caratteristica delle medesime. Così l'Asia, culla del genere umano e dell'antica sapienza, e nel tempo stesso la più vasta ed assortita dei doni della natura, è da me posta in luogo più elevato dell'altre. L'Africa prostrata dalla lunga schiavitù appena dà segno, nel suo morale avvilimento, di accorgersi del grande evento che deve rinnovare la faccia del mondo, evento che ai nati delle sue viscere arrecherà nuovi danni e più dolorose miserie. Le ho posto accanto il leone, il quale caratterizzando il Colombo giova al tempo stesso a simboleggiare quella antica parte del mondo.

« L'America è intimorita e quasi presaga delle sciagure che le sovrastano. All'Europa ho cercato di dare una espressione più nobile e dignitosa delle altre figure che le sono dappresso, come quella che per la sua religione divina, e per la superiorità della sua cultura sta a capo della civiltà moderna. A simboleggiarne la dottrina e la religione le posi in mano un libro con sopra una croce. Il suo sguardo fermo e sicuro sta fisso sopra l'America, come su nuova conquista, quasi di essa si consideri già come padrona e regina.

Conosciuta la perizia dell'artista e la gloria che egli erasi saputa acquistare con le sue opere, Ancona commise a Costoli lo scolpimento nell'anno 1868 del monumento a Camillo Cavour. Nella esecuzione di quella grandiosa opera il Costoli, contuttociò fosse da alcuni addebitato di soverchio classicismo nel suo stile, seppe informarsi alle idee moderne, e senza togliere alla nuova

(1) *Relazione del prof. Giovanni Duprè, per la classe di scultura.* — Firenze 1869.

opera quella severità e quella maestà che si addicono alla scultura monumentale, modellò la statua colossale vestita dell'abito moderno, cavandone buon partito, e rappresentò nei due bassorilievi: *Il grande statista al Congresso di Parigi; ed il Cavour nell'atto di proclamare Vittorio Emanuele II re d'Italia;* ai quali bassorilievi accrescono merito la perfetta somiglianza dei personaggi ivi effigiati. Con questo monumento il Costoli ha provato quanto sia falso il principio tenuto per massima fondamentale da alcuni che lo studio sulle opere della classica antichità falsi il gusto e renda inabile l'artista ad intendere e rappresentare i fatti della epoca moderna.

Rimane memoria del Costoli anche nel celebre Camposanto di Pisa. Il monumento ivi collocato ricorda la celebre Catalani, il cui ritratto è scolpito in un medaglione. Nel centro ritta in piedi vedesi Santa Cecilia, ed ai lati in basso due figure rappresentano la fiducia in Dio, e l'Angelo della bontà.

Sono degne di ricordanza una figura della Concezione scolpita pel marchese Canossa di Verona, e due statuette fatte nel 1855 rappresentanti il primo dolore dell'anima; una di esse figure è panneggiata, l'altra nuda, ambedue sono in Inghilterra. Le ultime sue opere furono un busto semicolossale del Re nostro, ed un monumento per una signora americana, composto da un Angelo in piedi che depone una corona di gigli sul piedistallo ove è il ritratto della defunta. Semplice e vera, inspirata è la figura dell'Angelo la cui testa è di una bellezza veramente ideale.

Lungo sarebbe il novero completo delle opere eseguite dallo scultore fiorentino, per il che mi limitai a far ricordo di quelle più spiccate onde dimostrare quanto egli valesse nell'arte; noterò tuttavia come egli si dilettasse eziandio della pittura, nella quale riuscì pure degno di memoria. Alcune chiese della provincia fiorentina posseggono quadri da altare del Costoli: e le gallerie degli Uffizi e de' quadri moderni conservano il ritratto di questo artista dipinto di sua mano.

La vita di Aristodemo Costoli fu operosissima, imperocchè oltre l'esercizio dell'arte sua, molto si occupò della educazione dei giovani affidati dall'Accademia fiorentina di belle arti alle sue cure. Vivente Lorenzo Bartolini il Costoli lo coadiuvò assai nell'insegnamento in qualità di aiuto, e dopo la morte di quel grande artista rimase alla direzione della scuola di scultura.

La forma adoperata dal Costoli per la espressione del concetto fu sempre eletta e grandiosa, di stile corretto ma non ricercato; reverente alle classiche tradizioni dell'arte abborrì le sfrenatezze, ed il servilismo, interrogando sempre il vero ed imitandolo nel suo bello. Non fu novatore, ma continuatore di una scuola schiettamente italiana, ed improntò se stesso nelle opere proprie. — Siffatte qualità artistiche fecero del Costoli un ottimo artista, ed uno di quei rari maestri che sanno unire l'esempio alla bontà del precetto.

Ebbe onori, meritati, in vita; e fu pianta la sua perdita da quanti lo conobbero ed ammirarono. La morte lo colse lavorando. Già da qualche tempo mostrava un sensibile deperimento fisico; andava con passo vacillante, perchè le gambe minacciavano di esser colte dalla paralisi. Colto da apoplessia fulminante, nel suo studio, un'ora dopo il mezzogiorno del dì 22 di giugno, trasportato in casa, verso le cinque ore spirò.

Aristodemo Costoli era nato in Firenze addì 6 di settembre dell'anno 1803.

P. S.

POESIA

IL SONNO

Bronzo antico ultimamente pescato nel Tevere, presso Perugia.

Or saranno tre anni, il sacro e misterioso Tebro ci restituiva presso a Perugia una testa di bronzo, ornata d'un ala alla tempia. Si credette dapprima una gorgone, ovvero un Mercurio: ma il sorriso dolcemente mesto del volto, e un ramoscello, pur di bronzo, pescato non lungi nelle medesime acque la rivelarono per una immagine del Sonno. L'ala era infatti di gufo, uccello notturno, e non era difficile raffigurarsi la statua completa, inclinata benignamente sugli stanchi mortali, come la descrive Esiodo nella Teogonia, tranne che l'epiteto di *tremendo* (δεινοί) non quadra che ad una delle due divinità della notte. Il sonno non potrebbe dirsi tremendo, se non come imagine della morte. Fatta questa riserva, ecco i versi del vecchio poeta greco, fedelmente tradotti:

Ivi il Sonno e la Morte hanno dimora
Figli tremendi della tetra notte,
Che il sol giammai, sia ch'egli sorga o cada,
Non salutò co' suoi purpurei raggi.
L'un sulla terra, e sui diffusi mari
Placido incombe, ed ai mortali amico.
L'altra ha il petto di bronzo e il cor di ferro,
E qual primo degli uomini o de' numi
Con mano afferra, non lo lascia mai!

Questa testa, sia essa opera greca od etrusca, del miglior secolo, ha pregi tutti suoi propri, e un'impronta di grazia e di verità, che la mette al disopra di tutti i bronzi antichi finora scoperti. Le due ali nascono da un rigonfiamento dell'osso frontale, come le corna in alcuna immagine della ninfa *Io*. Non nascono dalle scapole, nè spuntano dietro gli orecchi, come si fece più tardi dagli scultori etruschi, e più dai moderni. La struttura e le penne sono, come abbiamo già notato, imitate dall'ala degli uccelli notturni, e si piegano con tanta grazia e mollezza, che non ha pari. Corre sulle labbra un sorriso ineffabile, dove alla nota dominante che è la dolcezza, si mesce un'ombra di leggiera ironia, che accenna alla fallacia de' sogni che blandiscono i nostri riposi. Ammirabile è l'accconciatura dei capelli, parte sciolti, parte intrecciati e annodati dietro all'ala da un nastro, o *tenia*.

Questa statua proteggeva probabilmente l'ultimo sonno d'un lucamone, o d'alcuna dama etrusca, appoggiata come usava, su' gombiti, in attitudine di chi riposa aspettando la luce. Il *Sonno*, forse ermafrodito, l'aveva tocca col suo ramo d'olivo, o di cipresso, e pareva blandire a quella speranza.

Questo bronzo, unico nel suo genere per la eccellenza dell'opera, e per l'oggetto che rappresenta, avrebbe dovuto conservarsi all'Italia, come la Musa di Cortona: ma il Castellani, che l'ebbe per dodici mila lire, non potè rifiutare il prezzo otto volte maggiore che gli fu offerto dal Museo di Kennsington. Noi non abbiamo oggimai che il *fac-simile* in gesso, e da questo è tratto il disegno che presentiamo ai nostri lettori, coi versi che ispirava al poeta.

*

Roma, 31 dicembre 1871.

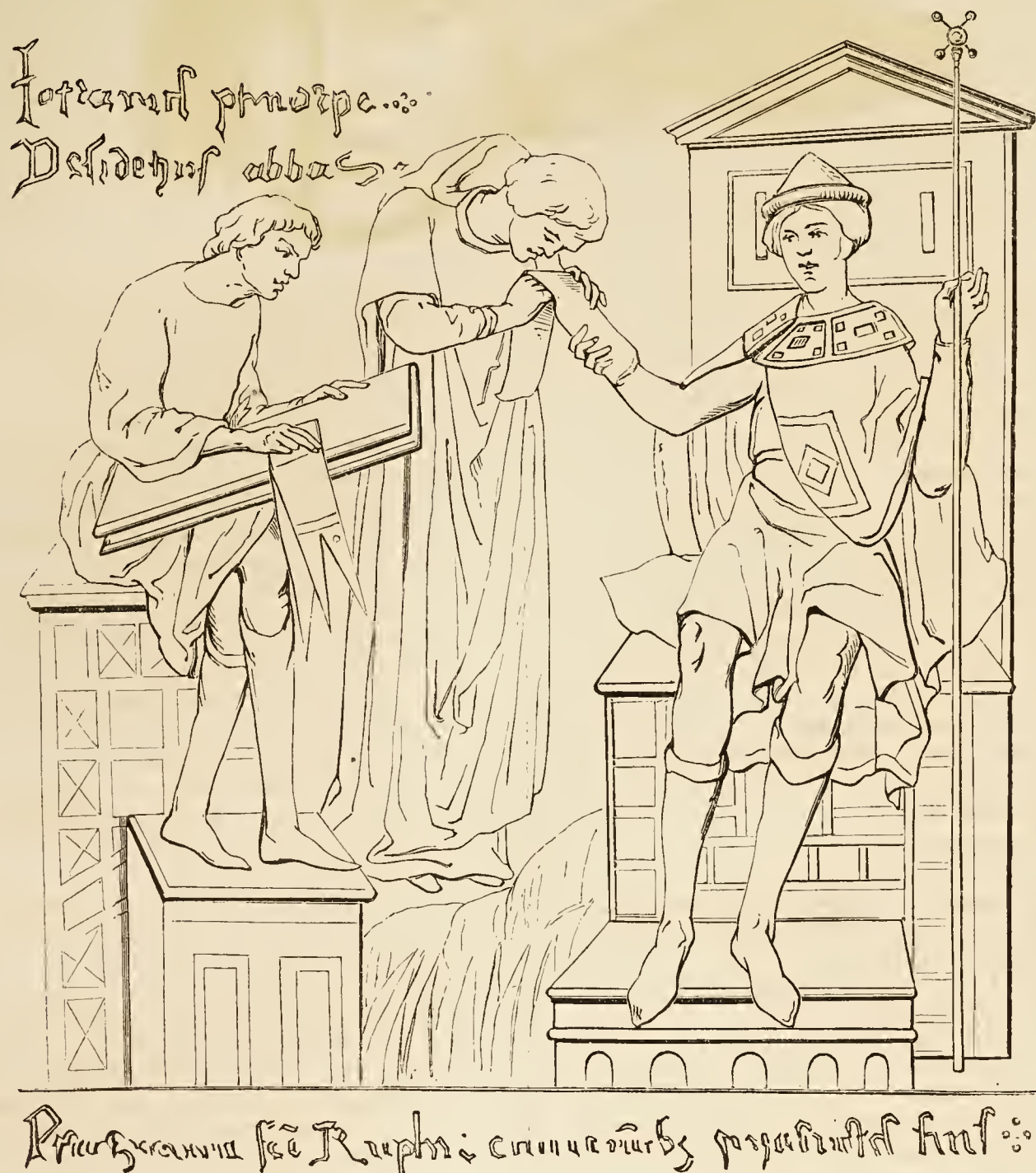
Tu mi guardi e sorridi
Mentre sul libro aperto
L'occhio discerne appena
Le parole fugaci, e nella mente
Si confondon le imagini e i pensieri:
Mi guardi fisa, e mi sorridi mesta
O imagine gentile,
Alato cherubin del mondo antico,
Non so se genio o ninfa
Pietosa che chiudevi
Alla fanciulla etrusca i molli rai
E proteggesti il suo ultimo sonno
Perchè nè scheltro ignudo
Nè paurosa larva
La destasse cubante
Sul suo letto di marmo inghirlandata
Di odorifere bende il crine e il seno.

Ed or che violati
Furon di Cere i sepolcreti, e l'aura
Irrompendo improvvisa
Scompose in lieve cenere le forme
Ancora intatte dei sepulti eroi,
Tu fusa in bronzo, l'ali
Delle tempie scotesti, ed immortale
Fatta dall'arte, sorgi
Dinanzi a me, che la tua lingua ignoro,
E pur miro e comprendo
Quel sorriso e quel guardo
Che attraverso le età serba tuttora
Lo stesso affetto, ed ascoltar mi sembra,
Un mormorio di sconosciute note,
E inebbriarmi un dolce
Alito nuovo di sabee fragranze
Che lieve lieve i miei pensier sospende
Ed in placida calma i sensi lega.
Quanto è, leggiadra forma,
Che l'artefice ignoto
Ti sentì, ti pensò, ti diè figura
Sì che il tuo sguardo e il tuo sorriso intendo?
Quanto secolo è corso, e quanti nuovi
Riti e leggi mutarsi, e quante genti
E quanti numi si cacciar di seggio
E si conteser questo breve nido
Benedetto dal sol, che Italia ha nome?
Era etrusca, era greca, era latina
La mente che ti vide
La man che ti formò, che le tue chiome
Torse in morbidi nodi, e la tua fronte
Come a Fenice non veduta ancora,
Come a farfalla d'ignorate lande
Ornò di flessuose agili piume?
Polve è la mano che ti fece, polve
La mente ove nascesti, e non per tanto
Tu sorvivi per l'arte e pel divino
Senso del bello che morir non puote
E alle diverse stirpi, e alle ruine
Accumulate di città scomparse
Immortale e immutabile sorvola.
Ed io pur che ti canto e ti vagheggio
Fra poco dormirò, non so se il breve
Sonno che ci rinfranca e rinnovella
O il lungo sonno che non ha domani.
Chi lo sa? Non a caso il tuo poeta
L'ali ti sprigionò, non dalle terga
Che volgiamo al passato,
Ma dalla fronte all'avvenir conversa
Dove l'idea germoglia e si matura.
Onde alato è il pensiero, e la speranza
Alata anch'essa, perchè a vol traversi
La breve ora concessa a noi mortali
« Nati a formar l'angelica farfalla ».

Forse come l'idea che in te s'incarna,
Come l'imago che all'occhio la finge,
V'è nella mente un germe
Cui la vita affatica educa e svolve,
Sì che prima soggetto
All'inerte de' prismi ordine arcano
Poscia vegeta in pianta, e olezza in fiore,
E guizza in pesce e vola
Rondine fatto memore del nido,
E in noi più tardi nati,
Eredi inconsci della vita altrui
Pensa, favella, dubita e sospira.
E dopo il vario meditar de' savi
E il cantar de' poeti
Spinge lo sguardo oltre la tomba e spera.
Spera un ver senza nubi,
Un gioir senza duolo,
Una bellezza luminosa e pura
In cui l'arte si fonde e la natura
E come spera vuole
Una legge d'amore
Che i viventi affratelli, e renda a tutti
Giusta il valor dell'opra o premio o pena.
Questo amor che congiugne
Il presente al futuro, e questa sete
D'una giustizia non veduta ancora
Ci fa viver, ci spinge
Col presago pensiero oltre la tomba
E penetrar col guardo e col desio
Nei mondi non veduti, e nei sereni
Eterei spazj che ogni dì si fanno
A noi più chiari e più vicini. È sogno,
È illusion superba in noi nutrita
Dagli scaltri veggenti, onde lenire
Con fallaci speranze, e sempre nuove
La inesorata iniquità del fatto?
Chi può dirlo? Non io, non savio alcuno
Che cercò sulle carte antiche e nuove
Il mistero de' tempi. Ma tu bella
Imagine del sonno e della morte,
Figlia immortal dell'arte,
Tu lo ispiri al poeta e lo assecuri.
Tu dischiudi i futuri
Regni al pensiero, e presti
Alla pigra speranza
L'ali dipinte che agitando vai
Intorno a me, che mi abbandono e chiudo
Gli occhi stanchi alla luce
Ignaro se domani
Potrò più rivederla — e pur tranquillo
Sotto il guardo sereno e il dolce riso
Onde l'arte animava il tuo bel volto.

Francesco Dall'Ongaro.

STORIA DELL'ARTE

I MINIATORI A MONTECASSINO

I

Da qualche anno le ricerche dei dotti sono più accuratamente rivolte ai monumenti artistici dei tempi di mezzo; perchè evvi generalmente il bisogno di colmare vuoti immensi che pur troppo s'incontrano con frequenza nella storia dell'arte durante il suo lungo periodo di decadenza medioevale. Decadenza che si manifestò dopo Antonino e si fece più evidente ai tempi di Costantino: vale a dire quando l'ideale pagano cadeva inesorabilmente innanzi all'invadente genio del cristianesimo che usciva in trionfo dalle catecombe. — Gli studi più seri si fissano intorno alle alluminature o miniature, alle tarsie, ai vetri colorati: ed in realtà le notizie storiche che si hanno intorno a queste tre importanti ramificazioni dell'arte sono assai incomplete, e lasciano non poco a desiderare; massime nei secoli che seguirono dopo Costantino fino a Vittore III. Per questo importante periodo la storia è spesso muta o confusa; la critica incerta o abbandonata all'ipotesi; impossibile seguire con esattezza le varie fasi dell'arte e cogliere la legge che presiede al suo svolgimento. Occorre dunque seguire largamente il lavoro di analisi intorno a' monumenti più autentici e meno studiati, allo scopo di preparare il terreno a più ampie investigazioni da cui dovranno scaturire i criteri fondamentali della storia dell'arte.

Crediamo dunque far cosa grata ai nostri lettori richiamando la loro attenzione sopra gli ottocento codici di Montecassino, i quali offrono il campo più vasto che si conosca per lo studio della miniatura, e che fin'ora, se ne togli l'insigne e recente lavoro del P. Garavita, non vennero abbastanza studiati sotto questo punto di vista.

II.

È noto ormai universalmente che le arti, durante le irruzioni di barbari, ripararono ne' chiostri. I primi frati

più che alle salmodie rituali parevano intesi a raccogliere le tradizioni artistiche del mondo greco-romano e commetterle al tempo, perchè un giorno artisti più fortunati potessero farne il loro punto di partenza e spingersi nelle più alte regioni di un nuovo ideale. Infatti dopo lungo cammino per le catecombe, le basiliche, i cenobi, l'arte, fatta laica, si spinse con prodigiosa rapidità fino ai miracoli di Tiziano, di Raffello, di Michelangelo.

Nelle regole di S. Benedetto, che datano dal VI secolo, viene ingiunto che i monaci dovessero coltivare il canto, le arti, e, sotto il modesto nome di *letture*, anche le scienze. Nè furono i soli benedettini che s'inspiravano a siffatti insegnamenti: è noto che nel medio-evo fiorivano scuole di arti nei monasteri di Solignac in Francia, di Dunes nelle Fiandre, di San Gallo nella Svizzera e più che altrove di Montecassino nel Napolitano: senza tener conto di stabilimenti minori che ebbero pure tanta parte nel promuovere, in mezzo all'universale decadenza, le arti e le scienze. — Coltivarono con maggior predilezione gli olivetani le tarsie, i camaldolesi la pittura in generale, e i Cassinesi furono insigni nell'alluminatura e nel colorir vetri. Questa tendenza particolare dei Cassinesi si manifestava con maggior entusiasmo nell'Abbadia di Montecassino, la quale ebbe sempre sopra tutti i monasteri del medesimo ordine una supremazia gerarchica, non tanto per i privilegi di cui gli abati venivano investiti da Roma, ma per la coltura superiore di quei monaci; in guisa che dallo esame dei numerosi codici menzionati si può avere per così dire tutta la storia della miniatura con le sue vicissitudini e i suoi progressi. Non crediamo possibile studiare la genesi della pittura nei tempi di mezzo senza seguire attentamente il cammino fatto dalla miniatura, che dopo l'architettura rappresentò largamente l'arte in quei tempi di tenebre: ed in nessun altro luogo siffatto studio potrebbe eseguirsi con ugual frutto quanto a Montecassino ove abbonda materia non interrotta di codici miniati dal VI al XVI secolo.

III.

Per non entrare nel campo delle induzioni archeologiche non terremo discorso di quanto si disse intorno ai settecento ritratti di Varrone, nonchè sulle miniature delle biblioteche di Alessandria e di Pergamo: noi ci fermeremo sopra i monumenti esistenti, i quali non rimontano al di là del V e IV secolo. Fra i più importanti di questo periodo si notano l'Omero della biblioteca Ambrosiana, il Virgilio che si conserva in Vaticano e le opere di Dioscoride serbate a Vienna; ma in questi codici la tradizione classica è in pieno vigore, e le miniature che l'adornano appartengono meno all'arte cristiana che alla pagana. A Montecassino non vi sono codici anteriori al VI secolo: i più antichi sono sei, di cui quattro appartengono al VI e due al VII secolo: in guisa che senza uscire dalla celebre Abbadia si può seguire l'arte della miniatura fin dal suo primo inizio; e particolarmente nella sua fase di trasformazione, quando l'ideale cristiano cominciava già ad avere un carattere più spiccato.

In questi codici del VI e VII secolo vi è appena rappresentata la pittura, la quale si limita alle lettere iniziali che talvolta occupano l'intera pagina: vi predomina l'ornato a scacchiera e le tinte si limitano al verde e al giallo-arancio: il disegno è pieno di eleganza sopra pergamena finissima. Nei due codici del VII secolo si comincia già a risentire la corruzione dei tempi: alla bella scrittura onciale romana viene sostituita l'anglo-sassone e l'arte di alluminare segue costantemente i progressi e le decadenze della forma dei caratteri: in guisa che può ben stabilirsi per i codici di Montecassino che la paleografia segue sempre la fortuna dell'alluminatura; massime nei primi tempi dell'Era Volgare, quando i miniatori erano gli stessi scrittori dei codici. Della qual cosa non si potrebbe più dubitare, almeno per quello che riflette i codici di Montecassino, dopo le dotte osservazioni del padre Garavita.

I miniatori cassinesi, essendo dunque gli stessi amanuensi, non possono considerarsi come semplici *ornamentisti*: essi erano evidentemente, come direbbesi con voce moderna, gli *illustratori* delle opere che trascrivevano. Evvi gran distinzione tra colui che si limitava alla parte ornamentale di un libro, occupandosi esclusivamente di fregi, di animali, di figure astronomiche, di intrecci di linee, e l'artista che rannodava l'opera sua al significato intimo del libro che aveva alle mani e di cui voleva rendere più evidente il concetto. Gli artisti cassinesi quasi tutti appartengono a questa seconda categoria: onde trova facile spiegazione il grande progresso che l'alluminatura fece appo loro. — Pubblichiamo il fac-simile di un disegno inedito, tratto da un codice dei tempi dell'abate Desiderio per mostrare quali progressi aveva fatto l'arte in quell'epoca e quanto sentimento infondessero nelle loro figure gli alluminatori benedettini (1). Questo disegno lo dobbiamo alla cortesia del P. Krug il quale insieme al P. Piscicelli va riproducendo a colori e della stessa dimensione dell'originale i disegni e le lettere miniate di quei MSS, per pubblicarli fra breve con grande vantaggio della Storia.

Nell'VIII e IX secolo non troviamo gran che di rilevante nei codici cassinesi. Questo periodo può chiamarsi di transazione tra la scrittura anglo-sassone e la longobarda; e la pittura segue, per le cause che abbiamo già accennate, la medesima sorte. In quest'epoca la decadenza dell'arte in Italia comincia a mostrarsi più completa non solo nella miniatura ma eziandio nella pittura murale. Nella prima metà del secolo VIII vi fu un momento di sosta, massime nella pittura murale: e lo si può osservare nei dipinti della Madonna delle Cinque Torri che Leone Ostiense chiama *bellissime*. Fu breve risveglio. — Ben presto la pittura si rimise per la china fatale nella quale doveva perdere ogni tradizione del primitivo splendore.

Nei codici di quel tempo si usava dipingere le iniziali a più colori. In generale si usavano per lo innanzi quattro tinte; ma verso il IX secolo si trovano, spesso nelle prime pagine le iniziali colorite in rosso, giallo, verde, celeste e violetto. Si comincia a far sfoggio di doratura sotto l'influenza degli ornamentisti bizantini: e con l'oro si apre il periodo di maggior decadimento per la pittura. Non può dirsi lo stesso del disegno: però chè in quest'epoca pare che gli artisti sentissero il bisogno di allargare le basi della composizione; per quella legge dell'arte che spinge prima alla ricerca del sentimento e dell'espressivo, poi della composizione e quindi

---

(1) Il verbo *alluminare* lo troviamo la prima volta in Dante nell'undecimo del Purgatorio, quando parlando di Oderisio da Gubbio lo chiama —

« Onor di quell'arte
Che *alluminare* è chiamato in Parisi »

del colore; riserbando all'ultima fase il veder possibilmente riuniti questi tre efficaci fattori dei grandi periodi di risorgimento. Gli atteggiamenti delle figure sono più mossi e talvolta vi è tentativo di staccare i piani e di mettere in relazione tra loro i diversi elementi della composizione. Nella pittura vi è già il presentimento della completa decadenza del X secolo. I colori erano posti a caso senza gradazione e senza varietà: era già molto se la tinta locale raggiungesse i limiti del disegno. — La differenza che abbiamo fatto osservare è ancora più evidente nell'*Albinus Flaccus* dell'anno 812, in cui si osservano in sedici pagine quaranta disegni a penna di costellazioni, rappresentanti figure di uomini e di animali. Pare incredibile in mezzo all'accennata decadenza tanta esattezza di disegno nel piegare e nel mettere insieme le diverse parti della composizione.

V.

Abbiamo parlato delle dorature dei Codici sotto l'influenza dei bizantini, e dobbiamo meglio spiegare le nostre idee.

I più recenti studi hanno molto modificato le idee che si avevano intorno agli artisti bizantini ed all'influenza da essi esercitata sull'arte romana. Per lungo tempo gli scrittori trovarono ogni cosa in Italia eseguita sotto l'influenza bizantina. Più tardi parecchi critici più oculati, massime tra i Tedeschi, distinsero in due rami l'arte in Italia e trovarono alcune regioni in cui la tradizione latina restava pura ed originale, altre in cui l'influenza bizantina era evidente; ma non sempre si è ben definito che cosa fosse siffatta influenza bizantina in un periodo di tempo in cui l'arte fu in continua decadenza. — I due imperi d'Oriente e d'Occidente formati violentemente serbarono per qualche tempo lo stesso ideale artistico, figlio dell'origine comune: se non che in Occidente l'arte spoglia di ornamenti esteriori potè più presto mostrare la sua nuda decadenza, mentre in Oriente l'abuso dell'elemento decorativo e ornamentale nascose più lungo tempo lo stato di prostrazione in cui era caduta. Di qui due tipi diversi che accompagnarono l'arte nella sua lunga agonia — la scuola latina preoccupata esclusivamente nella ricerca della pura espressione e del sentimento intimo — la scuola bizantina lussureggiante di dorature ed ornamenti attendeva solo alla forma smagliante: decadenza nell'una, decadenza nell'altra; ma dalle ruine della prima doveva sorgere la nuova luce dell'arte moderna, la seconda doveva perire per sempre e lasciare dietro di sè poche tracce di una bontà artistica assai discutibile. Onde se qualche influenza esercitarono i greci artefici in Italia non dovrebbe rannodarsi alla vita intima dell'arte, ma solo alla sua parte esteriore. Lasciamo ai cultori di siffatti studi il decidere se questa influenza sia stata causa di progresso o di decadimento.

La scuola bizantina era una cifra come disegno: predominò per quel tempo per il simbolismo orientale che talvolta venne seguìto dagli artisti italiani. L'Oriente offriva i più grandi mercati di oreficeria, di gemme, di fonderie. L'Italia non poteva essere nelle stesse condizioni pel continuo irrompere di barbari. Era naturale che dall'Oriente si ritirassero porte di bronzo e ricchi arredi di chiesa. Veggasi la *pala d'oro* di S. Marco, ordinata dalla Repubblica veneta nel tempo più florido dell'arte greca, e si resterà compresi di maraviglia per tanta profusione di gemme e pel modo con cui sono incastrate nel monumento; ma che cosa sono le figure che vi stanno come parte accessoria? Esse sono di gran lunga inferiori alle pitture murali del medesimo periodo ed alle miniature che si conservano a Montecassino ed in altri punti dell'Italia meridionale.

Ebbe un carattere particolare l'arte bizantina per quanto si riferisce all'architettura e alla decorazione; ma non prima che quell'impero venisse stretto nella cerchia del mondo arabo. Sotto questo rapporto ci sembra che debba andar studiato il carattere dell'arte greca. L'ideale arabo esercitò una grande influenza in Oriente, non già nella pittura, nella quale gli Arabi non erano certamente maestri, ma come abbiamo già detto nell'architettura e nella decorazione. — Molto ancora ci resterebbe a dire per chiarire meglio il nostro discorso; ma ci scosteremmo molto dall'assunto che ci siamo proposto. Crediamo però aver detto abbastanza per coloro che studiano la storia dell'arte non solo nelle biblioteche, ma visitando i monumenti che in critica sono quelli che dicono l'ultima parola.

VI.

Del X secolo vi è ben poco a dire intorno all'arte del miniare, però che raggiunse come le altre arti sorelle il punto più culminante di decadenza. Ed in realtà l'Italia non si trovava in condizioni sì prospere dopo la caduta dei Longobardi da offrire grandi risorse all'ispirazione degli artisti. Furono tempi di depressione morale e di lotte infeconde: l'arte che è il riflesso più completo della civiltà nella quale germoglia ne risentì tutti i danni e la prostrazione. I codici di quest'epoca ed anche quelli dei primi anni dell'XI secolo non offrono alcun che d'interessante sia paleograficamente, sia dal lato artistico. La scrittura è longobarda o latina, predominante la prima, corrotta sempre. Le miniature e i fregi non caddero mai in maggiore degradazione. I colori erano adoperati a caso, senza discernimento alcuno: anzi talvolta nella parte che andrebbe colorita non evvi che una pennellata incerta, che non raggiunge neppure i contorni. — Non manca qualche eccezione in mezzo a tanto scempio d'arte, come nel codice di scrittura latina *Homeliarum, Vitæ Sanctorum*, in cui pare che l'artista conservi ancora qualche buona tradizione nel disegno e nel colorito, ma è ben poca cosa in mezzo a tanta jattura di un secolo che l'ignoranza de' tempi faceva ritenere l'ultimo del mondo. Ma dopo tanto sconforto ci consola il sapere non lontano l'apparizione di quel vigoroso periodo artistico che si svolse alla metà dell'XI secolo e che fece balenare i primi albori dell'arte moderna.

Infatti sotto abate Teobaldo, prima del gran Desiderio, s'intravede già uno sforzo per migliorare il colorito; e mentre poco innanzi si lasciava ancora il fondo della pergamena per rappresentare i chiari, il bianco riprende il suo posto e le tinte, di natura assai più fina, sono adoperate con maggiore discernimento. I contorni sono raggiunti dalla macchia di colore, e nel disegno delle figure vi è qualche tentativo di movimento che non si limita alle sole teste.

Siamo giunti ai tempi dell'abate Desiderio che fu poi Vittore III papa: vale a dire al primo inizio del risorgimento, quando tra noi fiorivano scuole di pittura, di scultura, di canto, di architettura. Vennero chiamati artefici greci a impiantare officine per lavori in oro, argento, bronzo, ferro, vetro, avorio, legno, gesso, marmo, e vennero pure dall'Oriente i così detti *quadratarî*, che per lungo tempo furono creduti pittori e non mosaicisti,

come venne poscia dimostrato, per raddrizzare non pochi pregiudizi intorno alla storia dell'arte.

Non è alla venuta di siffatti artefici che si deve il risveglio dell' arte nell' Italia: abbiamo già avvertito il primo risorgere dell'arte ai tempi di Teobaldo: e quando Desiderio cominciò i grandi lavori di Montecassino fioriva già in Amalfi una grande scuola di pittura da cui probabilmente era uscito Grimoaldo Diacono, il precursore di Leone Amalfitano che fu il capo scuola di quei tempi, non solo nella miniatura, ma con più larghezza ancora nelle pitture murali, di cui vennero scoperte recentemente dall'egregio Salazzaro tante splendide tracce.

Numerosi sono i codici di quest'epoca che si conservano nell'archivio di Montecassino. In essi il disegno è assai vicino al corretto: il sentimento e l'espressione è la base di quei dipinti che talvolta raggiungono una forza da rivaleggiare con la pittura dei tempi di Cimabue e di Giotto: la composizione è larga, i tentativi di scorto sono più arditi. Il colore non resta più indietro: nei Codici del tempo di Oderisio, di Sangro segue una via parallela al disegno: vi è criterio nei contrasti e qualche felice ricerca di chiaro-scuro: la tavolozza è più ricca e l'artista pare cominci a presentire che anche il colore è sentimento. Negli ornati va perdendosi il tipo longobardo: per qualche tempo si avverte il carattere arabo; ma ben presto il genio italiano si affretta a guadagnare la sua indipendenza. Ci avviciniamo ai tempi della lega lombarda! — Il cammino dell'arte è sempre armonico con quello della civiltà.

VII.

Entriamo in quel periodo di lotte e rivolture del XII secolo che arrestò il movimento progressivo dell'arte per qualche tempo. Dai codici cassinesi non appare regresso, ma un momento di sosta; massime nella parte tecnica dell'arte. Il gusto migliora sensibilmente: nella parte ornamentale gli alluminatori si mostrano meno seguaci della simbolica bizantina e del fantastico tedesco: agli intrecci multiformi di linee senza significato e di mostri arbitrari, succede lo studio degli animali e de' fiori quali sono in natura. Se le città italiane scuotevano il giogo feudale l'arte non doveva più a lungo essere costretta nei limiti della imitazione forestiera. In una parola: nel XII secolo se non vi fu progresso apparente nel disegno e nel colore si fece un gran cammino dal lato dell'originalità.

Non ebbe miglior sorte l'alluminatura nel XIII secolo. Predomina ne' codici la scrittura inesattamente chiamata gotica: ed è caratteristica dell'epoca ornare il margine da prima con lunghe liste rosse e azzurre e più tardi con fogliami e festoni di una grande bellezza.

Nel XIV sec. la miniatura a Montecassino non segue il movimento progressivo dell'arte come erasi manifestato in tutta Italia. Nei Codici cassinesi di quest'epoca, particolarmente della prima metà del secolo, abbondano le dorature, ed in generale predomina il fare Giottesco; ma gli alluminatori mantovani e romani sembrano superiori: la qual cosa deve attribuirsi alle condizioni particolari del reame di Napoli. Evidentemente i rami più rigogliosi dell'arte risorta che insterilirono al Sud dopo la grande scuola di Leone Amalfitano, ripullularono con maggiore energia di vita nella fortunata Toscana. — L'arte aveva bisogno di dilatarsi: la miniatura, che deve riguardarsi come il genere di pittura predominante fino all'XI secolo, non era più sufficiente a svolgere l'ideale artistico quale si presentava alla Italia. L'affresco offriva un campo più vasto e fu in questo che Giotto e i suoi discepoli colsero tanti invidiati allori.

Gli alluminatori cassinesi non potevano lottare contro avversari sì formidabili e con tanta ineguaglianza di mezzi tecnici. Non ostante sono ammirabili i Codici del XV e XVI sec., massime i trenta grossi volumi corali sui quali la miniatura prima di cedere il suo scettro volle gettare il suo ultimo lampo di luce raggiungendo il maggior grado di perfezione. Non vi è cosa alcuna in Italia di tal genere che possa uguagliarsi a questo insigne monumento d'arte: il genio Raffaelesco vi è predominale e qualche ornato ricorda le logge del Vaticano: vi sono pagine in cui si osservano figure di profeti e sibille di una rara fattura, e puttini, e angeli, e santi, e composizioni che per evidenza, spontaneità e forza di espressione non temono rivali. È meraviglioso su tutto l'entrata del Cristo in Gerusalemme seguito dai suoi discepoli in mezzo alla folla del popolo plaudente. Se dei famosi corali cassinesi non restasse che questa pagina, basterebbe essa sola a mostrare quale splendore raggiungesse la miniatura nel secolo XVI.

La stampa uccise i Codici e con essi la miniatura, la quale per qualche tempo ancora restò oggetto di lusso e si circoscrisse nuovamente nei limiti degli ornamentisti.

VIII.

Ampia materia era quella che avevamo in animo di trattare; occorreva maggior spazio per entrare in più minuti particolari ed in più larghi ragionamenti. Basti per ora aver manifestato le impressioni ricevute nel visitare parecchie volte l'Abbadia di Montecassino e nel leggere un recente ed insigne scritto del P. Garavita, prefetto di quell'archivio. Abbiamo detto abbastanza per mettere alquanto in rilievo le miniature degli ottocento Codici cassinesi, che a nostro vedere non vennero abbastanza studiati fin'ora, e che potranno gettare una gran luce sulla storia dell'arte durante i tempi incerti del medio-evo.

TEODORO PATERAS.

Letteratura Artistica

ANNELLA DI ROSA

Questo che pubblichiamo è il primo di una serie di racconti tratti dalla storia dell'arte, che il signor Cesare Donati, per amor nostro, scriverà espressamente in questo periodico. Dipartendosi egli il meno possibile dalla verità storica in tali narrazioni, e studiandosi a un tempo di scegliere soggetti appropriati a destare la curiosità del leggitore e a muoverne gli affetti, ci pare debba riuscire a far cosa utile insieme e dilettevole.

La Direzione.

La gente accorreva numerosa alla chiesa della Pietà de' Turchini di Napoli. Non era giorno festivo nè entrava la messa, nondimeno il viavai era grande; e non di popolo minuto soltanto, ma sì ancora di persone togate e patrizie, e di corte e di spada, ch'era una meraviglia a vedere. Chi conosce i napoletani, e quelli del seccento quanto al gestire e al parlare non dovevan essere gran che diversi dai presenti, chi li conosce, dico, immaginerà di leggeri ciò che doveva accadere fra chi andava in chiesa e chi ne veniva. Un gran dimenìo di braccia, di mani, di teste; un levare espressivo di occhi al cielo; poi esclamazioni, poi domande, poi risposte col fare rapido e pittoresco, che è tutto cosa di quelle genti, avrebber detto a chi non lo voleva sapere come lì dentro quella chiesa fosse alcun che di molto maraviglioso.

E la meraviglia c'era per davvero; e tuttochè la non venisse dai santi nè dalla madonna, questa ci aveva per indiretto la sua gran parte; perocchè l'accorrere di tanta gente fosse appunto per ammirare due quadri, scoperti di fresco, dov'era raffigurata la nascita e la morte della Beata Vergine.

I due dipinti dovevano fare gran romore pel magistero ond'eran condotti, il quale rivelavasi nel disegno purissimo, nella vivezza del colorito, nello aggraziato e naturale atteggiarsi delle figure, in tutto insomma la perfezione del comporre; ma ne facevano assai più perchè erano opera dell'Annella (1).

Chi amasse conoscere qual fosse la valente pittrice, che a vent'anni, o poco più, si attirava, in città cotanto ragguardevole qual è Napoli, l'ammirazione di tutti, si metta sott'occhio una figura di Guido, una di quelle nelle quali il pittore bolognese maggiormente trasfuse la soavità e la poesia dell'anima sua, e a quella figura dia nome di Annella di Rosa, o Annella di Massimo; come fu chiamata spesso la brava fanciulla, dopo che dalla scuola dello zio Francesco di Rosa, era passata a quella più celebrata di Massimo Stanzioni.

A quel tempo l'amore dell'arte era più vivo in Italia e generale che a' nostri non sia. E principi e popoli, e dilettanti e mecenati cooperavano tutti al formarsi delle scuole; le quali crescevano rigogliose nelle varie regioni della penisola. A quei tempi, oltre la celebratissima dello Spagnoletto, Napoli noverava scuole di pittura assai reputate; e quella del cavalier Massimo era fra tutte fiorentissima, così pel numero come pel valor degli allievi. Oltre Francesco di Rosa, già nominato, un Guarino, un Marcello, un De Bellis, due Beltrano e Andrea Melanconico, e altri e altri, facevan corona al famoso maestro, e tutti, qual più qual meno, sorsero poi in grido d'insigni pittori. Ultima forse a far parte dell'eletta schiera, ma ornamento maggiore di essa, fu Annella di Rosa.

Candida, soave, tutt'amore per l'arte, ella divenne presto la prediletta del maestro. Come padre figlia egli l'amava, e tanta considerazione faceva della sua perizia nel dipingere, che spesso si piaceva farle avviare i lavori proprii appena sbozzati o disegnati soltanto.

La bellezza meravigliosa di Annella, le sue virtù, e la bella fama che per opere egregie si andava acquistando traevano a lei gli sguardi di molti.

E molti furono infatti i giovani prestanti e i gentiluomini, che stimando gran ventura il possederla si erano fatti innanzi; questi sperando conquiderla coi pregi proprii della persona, quegli colla nobiltà del sangue, o col bagliore delle ricchezze. Ma Annella o non trovasse fra tanti chi le toccasse il cuore, o questo le palpitasse in segreto per altri, si schermì sempre dai gentili assalti, onde parve perfino schiva a seguire la sorte di tutte le donzelle, a cui sorride l'idea di diventare un giorno e spose e madri.

Tutti codesti adoratori e pretendenti, vedutala così restia, si ritrassero dal combattere; ma fra tanti ve n'ebbe uno più d'ogni altro preso della bella fanciulla, che offeso della ripulsa, si ostinò più che mai nella difficile impresa. A ben guardare non fu solo gentilezza d'affetto che lo volse alla giovine pittrice; l'ambizione di poter dire sua colei che era desiderio segreto e palese di tanti, e più che altro la brama delle forme avvenenti lo misero per quella via dove il suo orgoglio mal nato non gli lasciava nè pur sospettare di trovare intoppi. Quale donzella, metti pure nobilissima e ricchissima, non si sarebbe tenuta onorata di legare sue sorti a quelle di lui, che vantando copia di nobiltà e di censo, era poi così fornito di doti naturali da destare invidia in chicchessia? E una semplice pittrice senza beni di fortuna, senza nascita, e solo con un po' di bellezza e di nomea, non doveva ella reputarsi sopra tutte le donne avventurosa sapendosi desiderata da lui?

Così ragionava il giovane baldanzoso e leggero, prima di sperimentare qual fosse l'animo di Annella; a cattivarsi il quale ben altre virtù ci volevano e altri pregi de' suoi. E perciò egli quasi non credette a se stesso, allorchè si vide ributtato. E ritentò da capo, ma ognora col medesimo esito; di guisa che gli fu poi forza mostrare almeno al di fuori di acquetarsi alla sua mala sorte. Ma nel vero non fu così; chè essendo per natura e per artifizio simulatore e dissimulatore abilissimo, tenne dentro il rovello che lo divorava, e giurando vendicarsi, e cercando occasione a ciò, diede intenzione di non curarsi punto nè poco di Annella.

La quale mentre sentiva tanto nobilmente dell'arte, e aveva in sè sì gran tesoro di bellezza e di soavità, non poteva a lungo esser chiusa all'amore, che è sentimento inspiratore dell'arte stessa.

Nella scuola del cavalier Massimo ella s'era incontrata più volte con un giovane, dei più cari allievi ch'egli avesse, quello, cioè, dei Beltrano chiamato per vezzo Agostiniello. La fiamma d'amore tuttavia non divampò sì tosto nel cuore di Annella e neanco in quello del Beltrano (2).

La comunanza del maestro, la dimestichezza della scuola, e soprattutto una tal quale conformità di sentire nell'arte, operarono che in breve Annella e Agostino vivessero insieme da fratello e sorella. Si vedevano tutti i giorni; i cavalletti su cui poggiavano i lor dipinti eran collocati di preferenza uno accanto all'altro nello studio istesso dove lavorava il maestro; a volte pure sulla

medesima tela lavoravano tutt' e due, mentre non di rado avveniva, come s'è detto, che Massimo affidasse ad Annella alcun suo sbozzo, e Agostino le dava una mano assai volentieri.

Ora come potevano durare lungamente in quello stato, senza che nei loro cuori sorgesse sentimento più caldo dell'amicizia, metti pure fraterno? O non piuttosto è da dire per accostarsi meglio al vero, essere lo stato in cui si trovavano effetto appunto di quel sentimento che inavvertito germogliava nei loro cuori?

Ma se fu a principio inavvertito per essi non fu egualmente per altri. Chè il cavaliere Massimo il quale, amando Annella grandemente prediligeva Agostino su tutti i suoi allievi, non poteva non tener dietro agli effetti di un ravvicinamento in certo qual modo da lui stesso procacciato e agevolato. Un padre amoroso e prudente, il quale si proponga di accoppiare la figlia unica e dilettissima a giovane che la renda felice, non potrebbe darsene maggior pensiero di quello non se ne desse Massimo. Del quale si può dire che la gloria dell'arte e le onoranze che gliene venivano e i grossi guadagni, teneva in minor pregio della sua Annella. E però datosi con diligente cura a studiarne l'indole e le tendenze, e a coglierne ogni cenno, ogni parola che rivelar gli potesse il segreto di quel cuore tutto affetto e poesia, fu quanto mai si può lieto e felice venendo a scoprire Annella e Agostino non lungi dall'intendersi.

A tutt'altri che a lui mal s'addiceva intromettersi in quel tacito amore, in quel misterioso commercio dell'anima, in quella soave attraenza onde i due giovani si stringevano una all'altro senza che ne pur lo sospettassero. Ma col cavalier Massimo la bisogna doveva andare ben altramente: maestro venerato, autorevole per età più che matura, provato amico e quasi padre per affetto a que' due, era debito in lui ciò che in altri sarebbe indiscretezza. E però la sua parola, la volontà sua furono efficacissime ad affrettare il momento in che il Beltrano doveva conseguire il sospiro dell'anima sua, la bellissima e virtuosa Annella. Del resto coppia sì bene appaiata raro è che si vegga; perocchè se Annella per quanto s'è detto formava l'ammirazione di tutti e l'invidia delle madri e delle donzelle, Agostino era anch'esso prestante della persona, valente nell'arte, e pieno di spiriti generosi e di maniere elette che il mettevano a paro de' gentiluomini più compiti. Certo che i due giovani erano diversissimi d'indole, chè l'una era mite, soave, paziente, ponderata, l'altro impetuosissimo così nelle parole come negli atti, tutto fuoco, e per soverchia generosità d'animo facile al credere più che al ragionare.

Innanzi che si giurassero fede di sposo all'altare, i due giovani furono promessi, con gioia grande de' congiunti e degli amici, e consolazione indicibile di Massimo. La nuova del bel parentado si sparse rapidamente per la città, e fu universale l'approvazione, nè mancò chi invidiasse apertamente la buona ventura del Beltrano.

L'avvenimento per altro non fu lieto per tutti; chè nell'animo di Giorgio Gualdo (così nomavasi l'amante sfortunato) fu come arma rificcata dentro piaga ancor sanguinante. La non sopita passione si ridestò più viva, e con essa il rovello di vedere altri in possesso di quella felicità ch'egli aveva fatta sua nel pensiero. Ma lungi dal rammaricarsi apertamente della propria sventura e lungi del pari dal rassegnarvisi, ei lasciò libero il freno alla maligna natura. E cominciò tosto a studiare con ogni diligenza il campo nemico, per vedere donde penetrar vi potesse più agevolmente pe' suoi fini; i quali in quel primo bollore della passione non erano ben disegnati nella sua mente. Avea fisso di vendicarsi dell'offesa patita, nè avea rinunziato del tutto alla speranza di soddisfare i bassi suoi appetiti ove l'occasione si offerisse propizia; ma i mezzi di raggiungere e l'una cosa e l'altra gli mulinavano ancora confusi dentro il capo, nè sapeva a quale appigliarsi.

Tuttavia conoscendo egli alquanto il cavaliere Massimo, dal quale negli anni suoi più giovanili aveva appreso per diletto i rudimenti dell'arte, cominciò col ravvicinarsi a lui. Tolse a pretesto gli studi fatti e il desiderio di riprenderli; e pregò l'insigne maestro a volere, in memoria del passato, indicargli alcuno de' suoi allievi che meglio fosse in grado di rinfrancare nell'arte lui semplice dilettante. Il malvagio non dubitò nè pure un momento che il pittore non disegnasse a ciò il suo prediletto Agostino; e ben s'appose, e gli parve così essere più che a mezza via. Perocchè non ad altro egli mirasse che ad avvicinarsi ai fidanzati, senza dar sospetto de' suoi pravi intendimenti; ed entrare in dimestichezza almeno con Agostino, donde aspettava modo di attuarli.

Il Beltrano, come accade spesso degli artisti, viveva solo in alcune stanzette attigue allo studio, del quale può dirsi facesse egli e casa e bottega. Il Gualdo, poichè fu accettato per alunno, colà si conduceva giornalmente, e simulava ardor grande di apparar l'arte, ma più ancora di entrar in grazia al maestro. Ad Agostino, cuore generoso ed aperto, bastava assai meno per legarsi ad alcuno; e al contrario di ciò che suol avvenire era tanto facile inspirargli amicizia, quanto difficile distruggerla nell'animo suo una volta radicata. A breve andare Agostino e Giorgio furono due anime in un nocciolo; e questi divenne tanto più presto intrinseco del pittore quanto più seppe prenderlo dal lato debole; chè pur esso il bravo giovane, come ogni uomo di questo mondo, non andava immune da debolezza.

Or avvenne in questo mezzo che una vecchia, la quale custodiva da anni e anni la casetta di Agostino, e lo serviva amorevolmente, e lo garriva talvolta con autorità e affetto di madre, ebbe a pagare il tributo alla natura. Quella morte fu pungente al cuore del buon Agostino; che ne restò per alcun tempo sconsolato e triste. Nè senza molta esitazione, nè senza rincrescimento s'indusse a mettersi in casa altra gente, chè uso ormai alle sembianze ed alle maniere, ma più di tutto all'affezione della vecchia Margherita, non sapeva acconciarsi a veder faccie nuove e a nuovi tratti. Tuttavia si arrese al consiglio del Gualdo, il quale con facili argomenti mostrandogli non poter egli starsene a lungo senza domestici, si spinse fino a proporgli una fantesca di sua particolar conoscenza. E fu questa una giovane non priva di bellezza nè scrupolosa, scaltra ed astuta, e assai legata col Gualdo, non certo per avere insieme recitato le orazioni.

Quale si fosse l'animo di costui nel darsi sì gran premura della fantesca del Beltrano vedremo in appresso. Pel momento basterà dire che ella in poco tempo divenne garga e maestra nella casa, e si cattivò la maggior confidenza del padrone, il quale non si segnava per altra mano. Uno spirito superstizioso avrebbe tenuto ciò per effetto di malia, altri altro, ma di sicuro il predominio di colei sopra Agostino, fu veramente smisurato, tuttochè non uscisse dalle appartenenze di padrone e di serva. La scaltra femmina avea saputo con arte rara accaparrarsi fin da principio la fiducia di lui, al quale sarebbe quindi paruta bestemmia ereticale il solo dubbio mosso sulle buone qualità della fantesca, e soprattutto sull'affetto che essa portava alla casa e alla persona del padrone.

E a farlo entrare in questa via e a ribadirvelo ebbe la sua gran parte Giorgio, il quale col mettergli quella donna fra' piedi, e coll'adoperarsi a farle prender braccio in casa, non si scostava punto dal fine che s'era prefisso.

Intanto il tempo scorreva e venne il giorno faustissimo in che Annella e Agostino si legarono indissolubilmente. La malvagia fantesca a istigazione del Gualdo aveva tentato ritardare l'evento, se d'impedirlo non poteva nutrire speranza alcuna. Ma i suoi tentativi furono sì male accetti, da persuaderla tosto a desistere, lasciando che l'acqua andasse alla china. Tuttavia le restò un gran rovello nell'animo; chè non poteva veder di buon occhio un'altra

donna, e padrona, e adorata, entrare nella casa istessa dov'ella mestava a piacere. Essa dunque fu nemica naturale dell'Annella fin da quando ne sentì per la prima volta pronunziare il nome, e però l'avrebbe odiata egualmente senza le arti e le suggestioni del perfido amico di casa.

Dal canto suo Annella fece inconsciamente il poter suo per accrescere l'odio.

La sua bellezza abbagliante, la virtù più singolare che rara, l'amore ond'era oggetto, e soprattutto il costume severo eran tanti bruscoli negli occhi della mala femmina. Con la penetrativa propria della donna, che è più acuta dov'è maggior copia d'intelletto e di senno, Annella fin dal primo giorno aveva notato i diportamenti di quella donna, e non le eran piaciuti. Ma prudente non ne fece motto al suo Agostino, il quale dal canto suo soleva portare ai sette cieli la bravura, la fedeltà, l'onestà di questa sua serva in cui gli pareva avere un tesoro.

E non le garbò del pari veder bazzicare in casa il Gualdo; poich'ella ricordava, come fosse di ieri, l'antica fiamma, e la ripulsa. Ciò nondimeno neanco di questo fiatò con Agostino; massime che lo stesso Giorgio, fino dai primi mesi del matrimonio, cominciò di suo a diradare le visite in casa Beltrano. Addusse a pretesto, richiedendolo l'amico, certi suoi gravi negozii che lo tenevano occupatissimo, e ancora la necessità di lasciare in pace gli sposi nei primi giorni del matrimonio; ma il vero si fu ch'ei preferiva lavorare di celato, e, come si direbbe dietro le scene, per non essere accagionato poi di ciò che doveva certamente accadere.

Intanto i giorni scorrevano lieti e felici per Annella e per Agostino, fra le ineffabili dolcezze dell'amore e dell'arte, amati, ammirati, festeggiati dovunque. E la loro lietezza e la felicità non eran per essi soltanto; chè il loro venerato maestro, l'amico loro, ne partecipava come di bene suo proprio. E invero, se fu mai uomo al mondo che avesse diritto a godere dell'altrui bene, questo era il buon Massimo rispetto a que' due.

Avvenuto il matrimonio, Annella ed Agostino s'erano messi di conserva a dipignere in casa. Non passava giorno in che il buon Massimo non venisse a visitarli, e li confortava della sua approvazione, e li giovava dei suoi consigli, e, ove occorresse, metteva pure la mano maestra nelle tele da essi lavorate. E quando le gravi e molteplici cure dell'insegnare e dell'operare gli davano un momento di sosta, ed ei ne approfittava subito per andare in quella casa, dov'era certo di trovare almeno la sua Annella.

E da qui comincia a colorirsi il disegno infernale del Gualdo. Non gli era sfuggito l'affetto paterno di Massimo per la pittrice, e conosceva pienamente l'indole fiera e subitanea di Agostino. Ravvicinare insieme questi due fatti, e valersene a' suoi fini fu una sola cosa. Nel che gli servì mirabilmente la fantesca; la quale ove pure non fosse stata, com'ell'era, cosa di lui, avrebbe pel rancore nudrito verso Annella fatto di suo quel tanto, e peggio. Infatti cominciò la scaltra a gettare alla sbadata una parola or sulla persona del maestro, or sull'usare frequente ch'ei faceva in casa; poi a riportare, con simulata ingenuità, discorsi uditi or qua or là; poi, fatta più audace, a muover dubbio sulla virtù di Masssimo, e sull'affetto che egli portava alla famiglia. Come suol avvenire, per alcun tempo le parole e gli accenni caddero inavvertiti, ma gettarono un seme che necessariamente doveva germogliare alla prima occasione. E così fu. Per forma che quando l'amaro veleno del sospetto cominciò ad operare nel cuore di Agostino, la fantesca calò giù buffa, e accusò formalmente la padrona d'illecita corrispondenza con Massimo, e rafforzò l'accusa coll'attribuire i rimproveri e le censure che spesso le faceva Annella, alla mira di liberarsi dalla vigilanza importuna di lei col farla cacciare. In altri termini: fu lei che scambiando le parti, volle passare per custode severa ed oculata dell'onore del suo padrone, minacciato e forse offeso dalla compagna che s'era eletta. Spiace invero mettere insieme donna sì pura e divinamente bella quale fu la nostra pittrice, colla ributtante fantesca: ma tale è la storia, nè scrivendola in queste pagine ci permetteremo di mutarla.

Amante, sospettoso, iracondo, Agostino non seppe difendersi dalle mali arti, e, a gran conforto del Gualdo, cadde nella pania vergognosamente. Il suo vivere era avvelenato; torvo, accigliato usciva di casa, più torvo e più accigliato rientrava, e dava ne' lumi per ogni nonnulla; e le cure affettuose, le maniere soavi di Annella lo facevano imbestialire tanto più, quanto piu avrebber domandato da lui corrispondenza uguale di affetto e di gentilezza. La povera Annella se ne crucciava grandemente, e nel segreto della sua camera piangeva spesso a cald'occhi, e naturalmente se ne apriva col maestro, giacchè con nessuno avrebbe potuto farlo più confidentemente. Ed egli la confortava a pazienza, e lontano le mille miglia dalla cagione vera dello strano procedere, l'attribuiva a turbamento fisico nato dal soverchio lavoro o ad altra simigliante cagione; e si proponeva, ove la cosa volgesse in peggio, di tenerne parola collo stesso Agostino per istudiare insieme rimedio adeguato al male.

Ma gli eventi precipitavano. In mezzo alle stranezze della sua indole, in mezzo agli atroci patimenti del suo cuore, Agostino aveva serbato un barlume di ragionevolezza, che lo tratteneva dal venire ad eccessi senza la prova manifesta della colpevolezza di Annella. E questa prova da più giorni egli chiedeva imperiosamente alla fantesca, e questa prova ell'avea promesso fornirgli tut tochè conscia di non poter cavarla dalla verità. Ma omai ell'era troppo addentro nella cosa per ritrarsene; e ove l'odio per Annella gliel'avesse permesso, il timore dello sdegno di Agostino l'avrebbe impedita; quindi tirò innanzi sperando nel caso.

E il caso la favorì più che non avrebbe dovuto. Appunto in quel torno Annella dipingeva una sacra famiglia, di mezze figure, nella quale avea messa tutta l'anima sua. Il maestro che non ci aveva posto mano non solo, ma neanco sapeva di questo nuovo lavoro di Annella, rimase altamente meravigliato e commosso il giorno in cui ella glielo scoprì per la prima volta. Al vedere il mirabile dipinto, bello di quegli ultimi tocchi, di quelle velature, di quei nonnulla che tanto giovano alla perfezione dell'arte; rapito nell'amore di questa, e consolato di vedersi come rinascere sotto il pennello della sua Annella, la quale stavagli dappresso tutta gioiosa, e ne spiava ogni parola, ogni sguardo, ogni atto, il brav'uomo fu preso da forte entusiasmo, e non sapendo tenersi alle lodi si volse a lei, e la baciò in fronte. Mai bacio uscito da labbro mortale fu più casto, più santo di questo; ma volle sventura che altri ne fosse testimone! La fantesca che spiava del continuo celatamente allorchè Massimo s'intratteneva colla padrona, per cogliere a volo una parola, un gesto che valessero almeno quale indizio della prova indarno desiderata, aveva veduto l'atto; e non contenta di ciò, e per farsi forte della testimonianza altrui, aveva chiamato in fretta ed in furia un servitorello di casa che in quel momento le si trovava vicino, e che ella più volte aveva cercato inutilmente far suo complice ai danni della padrona. E nè pure in questa occasione ella fu più felice ne' suoi tentativi, chè il garzone non esitò neanco un momento a dare all'atto di Massimo il significato che aveva. Ma la fantesca gli diè sulla voce, e paga di quanto aveva veduto attese impazientemente il ritorno del padrone per dar fuoco alla mina. Questi non si fece lungamente aspettare, chè da lung'ora era assente; ma per peggio, tornando mostrò d'avere le lune più dell'usato. E c'era il suo motivo; chè imbattutosi nel Gualdo, non più veduto da un pezzo, quegli con l'arte ond'era

maestro, fece come chi tenta la piaga nel solo fine di crescer tribolazione. Non erano accuse, non si pronunziavano nomi, non si citavano fatti, ma con discorsi uditi, con allusioni lontane si veniva all'ergo di attizzare più che mai il fuoco nel cuore del bollente Agostino. Così predisposto dell'animo, immaginate che fu di lui quando si vide comparire innanzi tutta trionfante la mala femmina, e recargli la prova da tanto tempo aspettata. A quel punto non vide più lume, e non badando per nulla al garzoncello che si studiava, in omaggio del vero, di togliere ogni significazione turpe all'atto innocentissimo di Massimo, ma solo ascoltando la gran collera che lo trascinava, corse precipitoso nella camera di Annella. Sola e senza alcun sospetto ella pensava forse a lui in quel punto; forse ripeteva mentalmente le parole del maestro, per riferirle al suo Agostino. Ma la poveretta non ebbe tempo di dire: ohimè; chè il Beltrano furibondo le fu sopra come una iena, e colla spada che impugnava le trafisse il seno. Cadde riversa la meschina, immersa nel proprio sangue; e tuttochè morente, alle rampogne di lui che l'accusava d'infedeltà, ella ebbe tanta forza di dirsi innocente davanti a Dio, che invocava a testimone della sua condotta e dell'amore che ognora gli aveva portato vivissimo. E quasi l'estrema confessione della moribonda non bastasse, accorso pur esso il garzoncello attestò con gran voce l'innocenza della sventurata padrona, e senza alcun ritegno mise al nudo l'arte nefanda, onde la fantesca aveva alla semplice dimostranza di amicizia e d'ammirazione dato aspetto di turpitudine. Il mal cauto Agostino allora s'avvide benchè tardi e dell'errore suo e del delitto, e gli balenò pure alla mente la malvagità di coloro che ve l'indussero.

Ma indarno ei si prostese sulla sposa infelice chiedendole perdono; indarno s'industriò arrestare la vita che ogni istante più le sfuggiva. Sopraggiunse il prete chiamato in gran furia; e fu appena in tempo per consigliare il Beltrano a scappare più che di fretta, prima che qualche maggior guaio gli venisse. E fu savio il consiglio: chè sparsasi la funesta novella, non soltanto la giustizia si mise tosto sulle traccie dello sfortunato uomo, ma i parenti, gli amici di Annella, e il popolo tutto quanto che la conosceva e l'amava, furono d'accordo nel farlo capitar male se agguantar lo potessero; ma ciò non avvenne.

Con mille furie in cuore e tuttavia provando forte l'amore della vita, Agostino riparò prima a Venezia, donde si condusse poi in Francia e vi si trattenne parecchi anni; sempre piangendo amaramente la perduta donna, e non stancandosi di chiedere perdono per lettera del grave fallo commesso ai parenti di lei. I quali essendo per la più parte morti nella pestilenza del 1656, e i superstiti avendogli finalmente concesso l'implorato perdono, Agostino potè far ritorno nel 1659 alla sua Napoli diletta, dove per altro non sopravvisse di molto. Perchè agitato del continuo da mille funeste immagini, perduto il sonno, e poco ristoro prendendo dal cibo, e rifiutando ogni consolazione al suo duolo che mai non cessava, finì miseramente i suoi giorni in ancor fresca età nell'anno 65 (3).

Cesare Donati.

---

(1) .... Convien sapere essere stata opera della sua mano un quadro nella real chiesa di Monte Oliveto, in cui vedesi la Beata Vergine col figliuolo nel seno, apparir ad alcuni santi dell'ordine benedettino, con bella gloria di graziosi angioletti. Un altro bel quadro di Annella vedesi nella sagrestia della chiesa di Santa Maria degli Angioli de' PP. Teatini, che dicesi a Pizzofalcone. V'è figurato S. Giovanni Battista nel deserto in età giovanile e in atto di carezzar l'agnello, dipinto con tal freschezza di colore che da alcuni viene attribuito ad altro pittore di maggior nome, quasi che il valore d'Annella non fosse uguale a quello dei migliori discepoli del suo egregio maestro, del che rese bella testimonianza lo stesso Massimo nelle notizie scritte della sua vita. Altre opere di lei si veggono in varie case di particolari e molti disegni si ammirano in potere de' professori, e nella nostra raccolta abbiamo alcune sue mezze figure di Sante Vergini, toccate di lapis rosso, tanto ben disegnate quanto da qualsiasi pratico e valente pittore potrebbe farsi.

V. De Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Vol. 3°, pag. 261.

(2) Agostino, chiamato da tutti Agostiniello Beltrano, fu dei migliori scolari del cavalier Massimo..... e divenuto buon maestro, mercè de' continuati studii e de' savi avvertimenti del cavaliere, fece opere lodatissime, così a fresco come a olio, cercando d'imitare anch'egli la bella tinta di Guido, come si vede nel quadro del S. Biagio in una cappella della chiesa della Sanità de' PP. Predicatori, ove dipinse anco Annella sua moglie; e nel bel quadro del Noè deriso dai figliuoli nel vederlo giacere ubbriaco, che si vede in casa dei signori Valletta, ove similmente sono due ovali di sua mano molto studiati anco esprimenti istorie del Vecchio Testamento.

Ma tralasciando le opere particolari faremo menzione di quelle che in pubblico sono esposte alla vista di ognuno. Nella Pietà de' Turchini sono molte istoriette dei miracoli da San Nicolò da Bari, dipinte a fresco nella sua cappella, ove in un pilastro sta notato l'anno 1646. Sono lodati ancora la cupola e gli angioli della chiesa di Donna Regina, ov'è notato l'anno 16.... In Santa Maria Nuova la volta della cappella del beato Salvatore d'Orta è assai condotta, con azioni dei santi assai bene espressi e con bella franchezza di colore, avendo nelle contornature dipinto due miracoli del medesimo, e nel mezzo la Beata Vergine coronata dalla santissima Trinità. Moltissime opere di Agostino si veggono nelle case private, perciocchè egli era venuto in gran riputazione, ed aveva delle commissioni assai onorate. — V. De Dominici, Vol. 3, pag. 282.

(3) Se vero è quanto mi vien detto, l'infelice fine di Annella vivrebbe tuttora per tradizione nella memoria del popolo napoletano, che parlando di gelosia amorosa suole spesso mentovare l'*Annella di Porta Capuana*.

ARCHEOLOGIA

ARA VOTIVA ROMANA A CAPONAGO

LOMBARDIA

Nel villaggio di Caponago a poche miglia da Milano, venne non ha guari scoperta un ara votiva romana dei migliori tempi su cui è compresa la seguente elegantissima iscrizione:

jovi . optimo . maximo.
ET . DIS . CVM . IOVE
C . ATILIVS . C . F . OVF
TERTVL *lian* VS
PONT *ifex cur* AT *or*
ARC . COLL . FABR
ET . CENT . MM . ANN
LXX . ET . ALLECT . EIDEM
COLL . ET . CENTVRIO . *c.* VII
CVM . ATTILIA . C . F . VENERIA
CVM . AEDICVLA
CONIVG . V . S . ARAM

Facile non è l'interpretazione di questa epigrafe appartenente al più bel tempo della latinità. — Alla prima linea ET . DIS . CVM . IOVE che ora leggesi sul sasso è evidente che altre parole dovevano precedere, ma la sommità della lapide è corrosa a segno che non vi si rileva traccia di lettere preesistite. Riteniamo tutta volta che in origine dovesse esservi stato l'appellativo: IOVI . OPTIMO . MAXIMO, perchè niun altro nome fuorchè quello del maggior Nume doveva ragionalmente venire premesso a quello degli altri Dei, e perchè gli esempi i più triti della pagana latinità ce ne persuadevano, fra i quali meglio si avvicina al nostro esemplare il titolo cremonese edito dal Muratori (*thes.* I . XV).

DIIT
DEABVS
QUE . CVM . IOVE
FL . RUSTICVS . VO *vit*

Noi quindi interpretammo la lapide di Caponago nel senso che qui poniamo: « A Giove ottimo massimo ed agli « Dei con giove, innalzò l'ara col tempietto Caio Atilio « Tertulliano, figlio di Cajo, della tribù Ufentina, pon- « tefice, curatore ed *arcario* del collegio dei fabbri e *cen-* « *tonaj* milanesi, annuale settuagesimo, ascritto allo « stesso collegio, e centurione della centuria settima « sciogliendone il voto colla moglie, Atilia Veneria, figlia « di Cajo ».

Questo monumento interessa particolarmente i milanesi perchè nomina e la *tribù Ufentina* a cui essi furono ascritti ed *il collegio dei fabbri e centonaj milanesi* di cui Attilio era curatore ed *arcario*, cioè cassiere od esattore, com'erane pure uno dei settanta rappresentanti che duravano nell'ufficio un anno; mentre poi i centonaj erano attrezzisti e mercadanti di ciarpe od accollatori di forniture. Il monumento viene assegnato al Museo patrio, già ricco di marmi letterati, specialmente della bella epoca romana.

L'eruditissimo monsignor Liverani fece una assai onorevole menzione nel Giornale dell'*Italia Nuova* che si pubblica a Firenze, e precisamente nel numero 371 in data del 30 settembre corrente, e noi ne abbiamo detto alcun che nel Giornale della *Lombardia*, emendando la lettura e l'interpretazione erroneamente fattane prima da altri. L'illustre Mommsen approvando la spiegazione da noi data, pensa che la frase CENTURIO . . . VII . piuttosto che alludere, come altri avvisava, a legione o centuria cui Atilio appartenesse, accenni alle centurie de' fabbri stessi già note per altri sassi milanesi, e che quindi egli fosse il capo della settima centuria di quei fabbri. M. CAFFI.

NECROLOGIA

Milano perdeva non ha molto un antico professore della sua Accademia d'arte, l'architetto Gaetano Besia, già ottuagennario. Molti edifici in quella città e nel suo territorio ricordano il nome di quest'uomo; ne va fra i primi in Milano la facciata verso il Giardino della casa Bramantesca già dei Castiglione ora dei Silvestri a Porta Orientale. Il Besia ebbe molti allievi, fra quali il Balzaretti, vivente, che decorò la città sua di un bel giardino ed ivi pure innalzò nel passato anno 1870 sullo stile dei cinquecentisti toscani il palazzo della Cassa di Risparmio sulle rovine di un chiostro longobardo denominato il *Monastero di Arona.*

— Michele Zammattio, pittore bellunese cessava pure di vivere in Rovigo ove da più anni teneva dimora. Egli era nato nel villaggio di Bregazezzo da poveri contadini nell'anno 1816. Fatti gli elementari studi del disegno nelle scuole di Rovigo, passava all'accademia di S. Luca in Roma, ove da papa Gregorio XVI, di nascita bellunese, gli veniva assegnata una pensione di sei scudi mensili. Assistito dal professore Paoletti e favorito da alcuni grandi, il Zammattio condusse in Roma parecchi lavori meritamente applauditi ed acquistò nome specialmente nel copiare, ristorare od imitare quadri antichi e nel trasportare affreschi dal muro. — Negli anni 1848-49 combattè con onore le patrie battaglie, ma quindi sfiduciato e disagiato nella salute ritiravasi presso ai congiunti, ove compieva nell'oscurità e nel disinganno una vita di grandi illusioni e speranze.

— In Lodi morì, non è molto, il bravo pittore paesista Saturnino Sala, giovane di soli anni trenta, e vi morì pure nel giorno terzo del corrente anno uno dei zelanti istitutori e conservatori di quel nascente Museo, il sacerdote D. Antonio Oldrini, nato già nel 1804, passionato amatore e raccoglitore di pregevoli dipinti.

— In Mantova finiva di vivere, il conte Carlo D'Arco distinto cultore delle lettere e delle buone arti, del quale hannosi già alle stampe una *Storia della vita e delle opere di Giulio Romano*, una *Storia degli artisti mantovani*, ed altri scritti di minor mole ma non meno pregevoli, cioè: *di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI;* del *carattere nazionale che debbono avere le arti italiane* e finalmente *delle gemme delle arti nostre*.

Il conte D'Arco fu un distinto patriota e lasciò un nome meritamente invidiato. M. CAFFI.

(1) Nello inviarci questo ed altri dotti scritti che pubblicheremo in seguito, il nostro solerte collaboratore ci partecipa avere ricevuto testè dalla R. Accademia di Milano il diploma di Socio d'onore. Conscii noi che quest'attestato di stima dell'insigne Istituto gli venne conferito specialmente in apprezzamento delle erudite ed interessanti dissertazioni sulla storia dell'Arte da lui dettate, che fummo lieti di accogliere in queste colonne, proviamo compiacenza nel far plauso a tale segno di onoranza, e condividerne il pregio.

CRONACA

ROMA — Associazione artistica internazionale.

Sul finire dello scorso carnovale ebbe luogo in questa eletta Società, che è il centro artistico più attivo e più animato di Roma una fiera a beneficio degli interessi propugnati dall'istituzione stessa. Oltre a 90 oggetti d'arte, tra quali molti di vero pregio, bozzetti, schizzi dal vero, dipinti, acquerelli e disegni furono posti in vendita a incanto, che salì ad elevate offerte in mezzo ai soci stessi, tal chè il prodotto ebbe ad oltrepassare in breve ora la cifra di 12 mila lire. Notiamo un fatto che è prova di vera stima e fratellanza reale tra artisti e artisti, ed è che si sono veduti parecchi tra loro fare acquisto di lavori dei loro confratelli con rara reciprocità di apprezzamenti e coll'aggiunta per soprappiù dell'amor proprio maggiormente soddisfatto. Questi nobili sentimenti mentre cementano la concordia, fanno sperare molto da questa nuova, ma già assai fiorente istituzione. B.

FIRENZE — Il David di Michelangelo.

Sul trasporto in luogo più riparato di questa statua famosa, riconosciuto oramai indispensabile, e di cui tanto si preoccupa il pubblico artistico fiorentino, togliamo dalla *Nazione* la seguente importante lettera. —

L'interesse che prende il nostro paese alla sorte riserbata alla celebre statua di Michelangiolo è chiaramente dimostrato dalle molte lettere e comunicazioni che si leggono nel di Lei giornale. Mi permetta però di dirle chu tutto quanto si scrisse, manca di una qualche esattezza storica.

Per giustificare ciò che asserisco, e per illuminare l'opinione pubblica su tal questione. Le domando di voler riprodurre i seguenti interessantissimi documenti storici che si hanno su quella celebre statua.

È noto che allorquando Michelangiolo ebbe condotta a termine nell'Opera di Santa Maria del Fiore la statua del *David*, varie furono le dispute che si fecero per decidere ove più convenientemente si potesse collocare e sul modo di condurvela.

A tale scopo fu eletta il 25 gennaio 1504 (stile fiorentino 1503) una commissione dei seguenti primari artefici: Andrea Della Robbia, Benedetto Buglioni, Giovanni delle Corniole, Attavante miniatore, Messer Francesco araldo della Signoria, Francesco Monciatto legnaiuolo, Giovanni Piffero, Lorenzo della Volpaia, Buonaccorso di Bartoluccio nipote di Lorenzo Ghiberti, Silvestro gioielliere, Michelangiolo orafo padre di Baccio Bandinelli, Cosimo Rosselli, Guasparre di Simone orafo, Lodovico orafo e maestro di getti, Andrea detto il Riccio orafo, Gallieno ricamatore, David del Ghirlandaio, Simone del Pollaiolo detto il Cronaca, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Giuliano e Antonio da San Gallo, Andrea del Monte Sansavino, Chimenti del Tasso, Granacci Francesco, Biagio pittore, Bernardo di Marco, Pier di Cosimo, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Bernardino del Cecca.

Le opinioni di questi artisti si divisero in due parti: l'una consigliava che la statua fosse posta sotto la loggia dell'Orcagna; l'altra sul ripiano dinanzi al palazzo della Signoria dove al presente si vede, e ciò fu non senza il consenso di Michelangiolo stesso al quale, come quello che l'aveva fatto, Silvestro gioielliere e Filippino Lippi proposero dovesse essere domandato quel che glie ne paresse.

Tutti quegli artisti diedero il loro parere in scritto, e troppo lungo sarebbe il pubblicarli: mi limito a riportare quelli dei più notevoli artefici che si trovano nel tomo II del *Carteggio inedito di artisti dei secoli* XIV, XV e XVI, pubblicato dal Gaye.

MESSER FRANCESCO AROLDI.

« Io ho rivolto per l'animo quello che mi possa dare il giudizio. Avete due luoghi dove può sopportare tale statua, il primo dove è la *Giuditta*, il secondo nel mezzo della corte del palazzo dove è il *David* (parla del *David* di Donatello ora nella Galleria degli Uffizi, stanza dei bronzi) primo perchè la *Giuditta* è segno mortifero, e non sta bene, avendo noi la croce per insegna e il giglio; non sta bene che la donna uccida l'uomo e massime essendo stata posta con cattiva costellazione, perchè da poi in qua siete iti di male in peggio; si perdè poi Pisa. Il *David* della corte è una figura e non è perfetta, e la gamba di dietro è scionca. Pertanto io consiglierei che si ponesse questa statua in uno dei luoghi, ma piuttosto dove è la *Giuditta* ».

COSIMO ROSSELLI.

« Per messer Francesco si è detto bene; credo che stia bene intorno a quel palazzo. Io aveva pensato di metterlo dalle scalee della chiesa (di Scheraggio che si trovava ove ora è il principio degli Uffizi lunghi) dalla mano diritto con un basamento in sul canto detto di sette scalee con un imbasamento e ornamento alto, e quinci la metterei secondo me ».

SANDRO BOTTICELLI.

« Cosimo ha detto appunto dove a me pare per esser veduto dai viandanti, e dall'altro canto con una *Giuditta* o nella Loggia dei Signori, ma piuttosto in sul canto della chiesa e quivi giudico stia bene ed essere il miglior luogo ».

GIULIANO DA SANGALLO.

« L'animo mio era molto in sul canto della chiesa dove ha detto Cosimo ed è veduta dai viandanti; ma poichè è cosa pubblica, veduta la imperfezione del marmo per esser tenero e cotto ed essendo stato all'aria, non mi pare fosse durabile; pertanto per questa causa ho pensato che stia bene nell'arco di mezzo della Loggia dei Signori o nel mezzo dell'arco che si potesse andarle intorno, o dal lato dentro presso al muro nel mezzo con una nicchia nera di dietro in modo di cappelluzza, che se la mettono all'aria verrà meno presto e vuole star coperta ».

LEONARDO DA VINCI.

« Io confermo che stia nella Loggia dove ha detto Giuliano in sul muricciuolo dove s'appiccano le spalliere a lato al muro con ornamento decente e in modo che non guasti le cerimonie degli Uffici ».

Gradisca, ecc.

Y.....

FIRENZE. — Restauri artistici:

I nostri lamenti sullo stato in cui si trovava il Cappellone Mediceo, mossero il Ministero dell'istruzione pubblica ad approvare la perizia, che il Genio Civile faceva a richiesta della nostra Commissione consultiva, per riparare ai danni che eransi riscontrati in quella cupola.

E poichè la perizia è stata pienamente approvata, speriamo che presto sarà messo mano ai lavori.

— E ciò non è tutto. Lo stesso ministro ordinava che fosse convenientemente restaurata la famosa cappella che trovasi presso Castel Fiorentino, e che fu dipinta da Benozzo Gozzoli. Come è noto, questa celebre cappella, appartenente già al soppresso convento di Santa Chiara, è situata in pianura, tanto che ripetutamente venne danneggiata dalle inondazioni del torrente Elsa.

Essa è tutta dipinta dal celebre Benozzo tanto all'interno quanto all'esterno; e vi si veggono rappresentate diverse storie della vita di S. Gioacchino e della Vergine. Questo monumento, che col solito amore per le arti belle il Demanio voleva abbacchiare all'incanto, verrà dunque salvato per cura della nostra Commissione consultiva, e dell'ottimo sindaco di Castel Fiorentino, avendo e l'uno e l'altro fatte continue premure al Governo perchè di quella cappella fosse impedita la vendita, e si pensasse a convenientemente restaurarla e tutelarla.

MILANO — Congresso artistico nell'autunno 1872.

La Commissione esecutiva pel Congresso degli ingegneri ed architetti, che sarà contemporaneo a quello artistico, ed all'Esposizione nazionale di belle arti, ha diramato circolari e quesiti. Il Congresso sarà diviso in cinque sezioni — architettura, costruzioni civili e stradali, idraulica, meccanica industriale e fisica tecnologica, e ingegneria applicata all'agricoltura. A ciascuna sezione sono presentati cinque quesiti a risolvere.

Noi qui arrechiamo quelli spettanti all'architettura che ha maggiore affinità coll'indole della nostra rivista.

1° — Ricercare le condizioni fondamentali di uno stile architettonico, il quale, giovandosi dei nuovi progressi della scienza e dei nuovi materiali di costruzione, serva ai bisogni, agli usi, ai costumi odierni delle varie provincie italiane, e ne rappresenti i caratteri naturali e storici.

2° — Ricercare quali studi, quali metodi d'insegnamento, quali istituti sieno necessari a preparare i giovani agli esercizi rudimentali dell'architettura, e quali a formare un compiuto architetto.

3° — Studiare una tariffa per gli onorari degli architetti civili, la quale, tenendo in conto le diverse leggi e consuetudini delle varie provincie italiane, valga per tutta Italia.

4° — Con quali mezzi e con quali avvertenze si potrebbe fondare in Italia un giornale di architettura, il quale, con la pubblicazione di scritti e di disegni, contribuisse al progresso dell'arte e della scienza architettonica.

5° — Con quali mezzi e con quali avvertenze si potrebbe compilare un vocabolario architettonico italiano, tanto per ciò che risguarda gli stili nazionali e stranieri del passato, quanto per ciò che si riferisce ai bisogni contemporanei.

NAPOLI — Scoperta archeologica:

In occasione della visita di di S. A. I. la granduchessa Olga di Russia agli scavi di Pompei, una scoperta della più grande importanza ebbe luogo alla sua presenza. A quanto ci vien riferito, trattasi di una lastra di marmo greco, su cui sono dipinte varie figure, dichiarate dal senatore Fiorelli, che dirigeva lo scavo, per una scena di antica tragedia, la Niobe.

È questo il primo dipinto operato su marmo, che si sia scoperto in Pompei, mentre quelli che si ammirano nel Museo nazionale sono di provenienza ercolanese. Furono inoltre rinvenuti parecchi vasi di bronzo, ed un timone di nave anche in bronzo che apparteneva ad una grande statua della Fortuna, la quale però sembra sia stata portata via dai Pompeiani stessi.

TORINO — Generoso dono al Museo Civico.

Il marchese D. Emanuele D'Azeglio faceva il 17 febbraio dono al Museo Civico della ricca collezione di porcellane di Vinovo formata con molti anni di cure dal generale Federico Della Chiesa, da lui di recente acquistata. Essa consta di oltre 1000 pezzi interessantissimi per la storia della Ceramica de'secoli scorsi in Piemonte: il donatore volle anche renderla più completa aggiungendovi parecchi pezzi già da lui raccolti anteriormente, tra i quali uno portante la data del 12 settembre 1577, della fabbrica di Torino, esistente ai tempi di Carlo Emanuele I, che già citammo in queste colonne. Di tale cospicua raccolta ci riserbiamo a dare più ampii ragguagli, lieti per ora di annunziare riconoscenti la splendidezza e la rarità del dono.

— Veglia artistica fantastica nelle sale della Società promotrice:

Non so se gli Dei ballino lassù nelle loro regioni; ma questo vi so dire che quando ballano qui da noi fanno meraviglie. Non sono Dei per nulla!

Ben sapranno i lettori che a Torino vi è un Dio che s'intitola Gran Bogo. Suoi sacerdoti sono artisti d'eletto ingegno e filantropi egregi, che nel carnovale trovano un mezzo per esercitare nel più largo modo la benficenza.

La notte adunque del 10 febbraio dell'anno 1872, anno Bogale XII, i cavalieri del Bogo invocarono concordi il gran Nume, supplicandolo così: — « Apparisci! Ed a splendore dell'Ordine, a esultazione dei ricchi, a conforto dell'indigenza, riconferma pur questa volta il tuo motto: *Miscet utile dulci — Lætitia labor* ».

E il Bogo apparve.

E disse: « La vostra preghiera sia esaudita; e il tempio sacro all'arte vostra, il campo delle vostre battaglie sia trasformato in un giocondo soggiorno ideale, pieno di fiori, di concenti e di luce, dove sorridano insieme fantasia e mistero, danze e prestigi, storia e leggenda, realtà e capriccio ».

E la trasformazione fu.

E il Bogo vide che essa era buona; e l'eterno sorriso delle sue labbra d'argento si fece più vivo. —

Le sale dell'esposizione presentavano un insieme così vario e artistico da essere degnissimo di accogliere gli Dei a convito e danze. Eccone una breve descrizione:

L'anticamera è di gusto medioevale, decorata di antichi arazzi.

La seconda un giardino sul dorso degli Apennini prospiciente il mare. — Tende intrecciate a palmeti, cedri, elci e banani formano un padiglione festivamente illuminato a globi. — A sinistra, una porta di stile moresco mette nel cortile di un castello del medio evo. — A destra, faro mistico Bogale. In faccia, l'entrata di uno speco.

La terza è una bellissima caverna. — Zampilli e cascatelle scendono dai fianchi della montagna che si scorge nello sfondo, e vanno a lambire i margini erbosi di un laghetto, nel quale si specchiano vaghe forme di statue e profili di erranti silvani.

La quarta è una reggia delle danze, di stile pompeiano. — Ninfe, centauri e prospetti sono dipinti sugli scomparti delle pareti. La vòlta è inghirlandata di fiori.

La quinta è un gabinetto pompeiano dedito a ludi e magie, scherzi e sorprese.

La sesta rappresenta un cortile di castello gotico parato a festa e adorno di stemmi e pennoni; a destra, sotto un portico,

banco per distribuzione di bevande. Una porta di fronte mette nell'interno del feudale maniero. Si scoprono da un ballatoio le torri e le case lontane della sottoposta città.

La settima finalmente è la sala terrena del castello addobbata a convito. — Vasi, anfore, piatti e bacili hanno le foggie di vario stile così pregiate nel secolo XVI, quando l'arte del bello si associava con leggiadra vicenda alle suppellettili dell'industria. Ivi alla finzione si sposa la realtà, mostrando nei fregi delle pareti gli emblemi delle arti, chiamate a fratellevole concorso per portare in atto l'idea di questa veglia di beneficenza. Ed ora popolate questo magico luogo con 1500 invitati, che a L. 15 ciascuno diedero una bella somma per i poveri, e avrete un'idea di questa festa, che io credo non errare dicendo che arieggiava lo ideale vero del ballo. L'arte univasi all'eleganza, al brio, al fantastico; i costumi variatissimi trovavano vago confronto con splendide *toilettes;* in una parola fu al certo di tutta Italia una delle feste più belle. B.

— **Scenari al Teatro Regio in Torino.**

Poco fortunati invero sono i scenografi..... Per quanto pregevole riesca una tela da essi dipinta, appena terminate le rappresentazioni dell'opera per cui veniva eseguita la si cancella per dar luogo ad un altra veduta. — E gran mercè se il più delle volte se ne conserva un disegno per gli archivi del teatro ov'era esposta.

Contuttociò vi hanno artisti coscienziosi e distintissimi i quali compiono così lodevoli dipinti come se dovessero durare lunga pezza. E fanno benissimo; poichè le scene formano pure parte principale degli spettacoli, sicchè meno graditi saranno sempre quelli ove le medesime apparissero poco commendevoli.

Così non avviene però in quest'anno al Teatro Regio di Torino ove la maestria di pennello del sig. Ronchi è tale che non si potrebbe desiderare effetto migliore. — Non avendo campo ad accennare partitamente i migliori lavori, daremo solo un bravo al sig. Ronchi e alla Direzione del Teatro che seppe valersi così opportunamente dell'opera sua.

— **Studio dell'Arte e Letteratura Araba.**

Il voto da noi espresso fin dallo scorso ottobre a pagina 154, vol. III, ha ottenuto conferma nel recente decreto del Ministro della pubblica Istruzione, il quale apprezzando la valentìa di V. R. Lanzone e la piena conoscenza di lui nelle lettere e nelle scienze dell'Arabia apprese e coltivate con lunga dimora in quelle lontane regioni, gli conferiva testè la Cattedra di Letteratura Araba nella Università di Torino, dove il 29 febbraio egli ha aperto il suo corso con una splendida prolusione accolta con vivi applausi da numeroso e sceltissimo uditorio. Nominato in pari tempo assistente al Museo Egizio, gli artisti potranno avere dalla sua dottrina profittevoli schiarimenti ed utili indicazioni, occorrendo loro investigare fatti e documenti riguardanti l'archeologia e la storia di quelle contrade, che furono la prima culla delle arti. B.

TAVOLE

MACBETH

Quadro e disegno litografico di RAFFAELE PONTREMOLI, *da Nizza mare.*

1ª STREGA. Salve, Macbeth! Salve, o Thane di Glamis.
2ª STREGA. Salve, Macbeth! Salve, o Thane di Cawdor.
3ª STREGA. Salve, Macbeth, che in breve sarai re!
MACBETH, *Atto I.*

Eravamo adolescenti. Ci palpitava nei polsi la febbre della vita, si andava per il mondo nella beata cecità delle cose reali, e ci chiamavano da ogni parte le mille voci della poesia, ineffabile sirena, benedizione del pensiero. Si era nel superbo ascetismo del bello; avevamo ciascuno i nostri santi — e si chiamavano Omero e Virgilio, Dante e Shakspeare, Goëthe e Schiller, Byron e Vittor Hugo.

Per noi, Shakspeare era il colosso portentoso. Ci affascinava e quasi ci atterriva. Ci pareva l'immensità fatta creatura. Lo vedevamo, ritto in mezzo a due secoli — la fronte pallida e pensierosa, l'occhio profondo, le labbra piegate ad un leggiero sogghigno — e ci sembrava formidabile come un angelo dell'Apocalisse. Poi, certe volte — come in una vaga penombra — ci erravano dinnanzi i figli della sua fantasia, le larve del suo teatro; popolavano la nostra cella da studente, ci venivano attorno per le vie, nella campagna, dappertutto; e mai allora non passammo — verso il tramonto — in qualche landa perduta, senza ricordarci di una landa nella Scozia e di una scena nel *Macbeth.*

Volarono gli anni ed i casi. A poco a poco imparammo la calma che analizza, il sillogismo che discute. Si ottenne anche noi, quale fortuna! gli elogi della gente di buon senso. Pensammo noi pure a cose utili e sode — al taglio dell'istmo di Suez e all'arte popolare. Ma un giorno, ci siamo trovati in faccia a questa tela del Pontremoli, il *Macbeth.* Allora, tutto il miraggio del passato ci sfavillò nuovamente nella memoria — splendido, glorioso, pieno di profili. Era quello veramente il Macbeth fantasticato nella brughiera, in mezzo al crepuscolo; Macbeth e Banquo, le tre streghe spettrali, le tre laide sorelle del destino, *the weird sisters;* — il cielo temporalesco, rischiarato a tratti dal bagliore sulfureo dei lampi, il muggito rabbioso del turbine, il sordo brontolìo dei tuoni all'orizzonte, — tutta la bieca visione del gran tragico.

« In poche tele ho, come in questa, veduto agitarsi il genio della tragedia; tutto vi spira orròre, dalle nubi che ruggono, fino alle contorte radici degli sterpi che sembrano congiurare colle potenze infernali per avvincere le zampe della bestia spaventata su cui si drizza l'eroe ».

Un critico ha parlato così; un critico d'arte sincero, perchè sincero poeta. Il *Macbeth* del Pontremoli è tutta poesia; la fredda critica, la critica del compasso non può, non sa e non deve comprenderne un sol motto.

STEFANO USSI

Acquaforte di FRANCESCO DI BARTOLO, *da Napoli.*

Ha il volto baldo, la guerriera eleganza di un gentiluomo del tempo di Maria de' Medici. Fa sovvenire di Rubens. È un gentiluomo difatti; — gentiluomo alla corte magnifica dell'arte. Nobiltà onoranda fra tutte. Ha combattuto; — ebbe i sorrisi della fortuna — ebbe le voluttà del trionfo. Ha molto pensato; — ha eseguito splendidamente. Lo attestano la *Cacciata del duca d'Atene* e la *Vita nuova di Dante,* — l'episodio storico in cui rugge questa marea crescente, un popolo che insorge, — e l'episodio romantico in cui brilla questa triade soave, la giovinezza, la primavera e l'amore.

Adesso egli è lontano dalla sua Firenze. Gli sfolgora sul capo la luce implacabile del Cairo, vive negli studi e nelle contemplazioni di Decamps, di Marilhat, di Pasini; è l'ospite festeggiato del Kedivè, l'Augusto dell'Egitto. Oggi ospite festeggiato sulle rive del Nilo; domani — al ritorno — festeggiato dai confratelli nell'arte e dalla patria.

PER LE VIE DEL CAIRO

Da un bozzetto dal vero di STEFANO USSI, *da Firenze.*

Nel vecchio Cairo (*Musr el-Atikeh*) — in uno di quei viottoli tanto stretti da urtarvi coi gomiti nelle due pareti — Stefano Ussi ha fissato rapidamente sulla tela questa scena grottesca. Sono tipi caratteristici del paese, c'è in essi un misto dello zingaro, del saltimbanco e del pezzente; — l'uno strimpella in modo spaventoso una certa sua larva d'arpa, l'altro va battendo sopra una specie di timpano; — innanzi, fasciata i lombi di una densa cintura di noccioli, salta e ballonzola una giovinetta; la cintura di noccioli, scossa e sbattuta col moto strano delle anche, manda un suono aspro, secco, insopportabile, — ma forse, per qualche raffinato buongustaio del Cairo, più dolce che le armonie dell'*Aida.* G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.
Gerente LUIGI POMBA.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872

Cav Raffaele Pontremoli Dip e Lit — *Lit F^lli Doyen Torino*

MACBETH

STEFANO USSI

da un bozzetto dal vero di Stefano Ussi

C. Lovera imp.

PER LE VIE DEL CAIRO

L'ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

ARTE CONTEMPORANEA

ESSI e NOI

Quando sento parlare di tante opere d'arte dei nostri antichi pittori, disseminate per le gallerie del mondo, per vecchi acquisti fatti, o semplicemente per vecchia rapina; e quando veggo i ricchi e potenti disputarsi, a colpi d'oro, un Raffaello grande come due mani aperte messe insieme, io non posso reprimere, lo confesso, un sentimento segreto di tristezza, ed in ciò forse non son solo.

Nè mi attristo perchè questi capolavori stanno o vanno viaggiando lontano da noi; certo, questa pure è una cosa dolorosa, e sarebbe molto meglio che essi fossero restati in casa nostra: ma anche quando rivedo ed ammiro le opere stupende, che tuttavia possediamo nelle nostre gallerie e pei nostri monumenti, questo sentimento di tristezza divien più cocente, e si converte in una passione profonda di malessere corrosivo, direi quasi di vergogna. Tutti quei capi d'opera mi sembrano un rimprovero e mi sento umiliato, come sarebbe umiliato il fratello di un grand'uomo, la cui celebrità annienta in modo la sua persona, che egli diventa un altro. Chi lo conosce nel *mondo,* non conosce *lui* proprio, ma il fratello del celebre signor tale. Egli è come una lanterna di carta, che risplende per il lume che vi è dentro. E — da questo lato — vi assicuro che non avrei voluto essere, a nessun prezzo, fratello di Dante, cugino di Michelangelo, o nipote di Raffaello.

Un tal sentimento d'inferiorità però, finchè è personale, può essere egoismo, amor proprio, od orgoglio; ma allorchè questa discendenza diretta, questa eredità di gloria o di opere sfolgora, o pesa, su di una nazione intera, allora l'umiliazione diventa responsabilità. Non basta che questa nazione abbia delle individualità artistiche preziose ed isolate, bisogna che tutta l'Arte sua sia grande.

È il caso nostro.

Coloro che giudicano l'Arte moderna italiana, guardano indietro, e la paragonano inevitabilmente ed inesorabilmente coll'antica; e quando essi hanno la benevolenza di augurare all'Arte nostra l'antico splendore, fanno un augurio, che bisogna tradurre tutto a nostro svantaggio. Per la stessa ragione, il più grande elogio, che suol farsi ad un bel quadro di qualche nostro bravo artista, è per lo più un confronto. Diranno: « Guardate, pare un Tiziano, pare un Correggio, pare un Raffaello ». E non mi farebbe nessuna maraviglia per ciò, che voi pittore rispondiate, in un momento d'impazienza: « Ma che c'entra qui Ti-
« ziano e Correggio: se ho fatto un buon quadro vorrei
« che mi dicessero semplicemente che pare un quadro
« mio; e non di Tiziano o d'un altro. Questa gloria tra-
« dizionale comincia a seccarmi ».

Ciò non mi farebbe nessuna maraviglia, ripeto; ma intanto il solo modo perchè questa gloria esista senza *seccarci* è di creare un presente artistico che valga il passato.

Spieghiamoci bene: non un presente che lo copii, ma che lo valga; ed un presente immediato.

* * *

Infatti; ecco ciò che ci dicono, o che potrebbero dirci, gli amici nostri e dell'Arte. « Bisogna sperar bene del-
« l'Arte italiana. Come volete che l'Italia avesse potuto
« pensare seriamente alla sua pittura, prima di questo
« momento? Le complicazioni politiche e le rivoluzioni
« avevano assorbito tutte le loro forze e le loro passioni:
« gli artisti avevano sul dosso il sacco del soldato, anzichè
« la scatola dei colori, avevano il fucile invece del pen-
« nello. Poi, il dissesto di tutte le cose. Non più che

« dodici anni fa essi erano forestieri gli uni per gli altri.
« Per andare da Napoli a Palermo occorreva un passa-
« porto: una gita a Torino era pericolosa per un Napole-
« tano; e si rischiava l'esilio. — Milano, Firenze, Venezia
« erano terre straniere: — Roma, che era uno studio,
« una locanda ed una sagrestia cosmopolita, era anche un
« corpo di guardia estero ed una spina nel cuore d'Italia.
« — La polizia detestava i viaggi; — i parroci esigevano
« il biglietto di confessione per accordare un posto in
« *diligenza.* — Non avevano strade ferrate; — facevano
« venire i colori da Parigi, da Londra e da Berlino, per-
« chè i loro non erano buoni. — Le esposizioni erano
« esposizioni di campanile, rachitiche, meschine e isolate.
« — I particolari amavano poco le arti; e poi, il com-
« mercio era così ristretto che non avevan danari: —
« oltre a ciò; pochissimi sapevan leggere. — Il governo
« si dibatteva colla diplomazia; — Cavour non poteva
« ordinar quadri storici, occupato com'era a rifar la loro
« storia; e il Ministro della guerra avrebbe preso a scia-
« bolate il pittore che avesse osato insinuargli di farsi
« fare il ritratto. — C'erano, è vero, artisti, e bravi ar-
« tisti pure, a Torino, a Milano, a Firenze, a Roma, a
« Napoli ed a Venezia, ma non c'era un'Arte italiana. —
« Ma adesso vedrete; adesso che il loro programma na-
« zionale è compiuto, adesso che hanno una casa, vi si
« chiuderanno dentro e lavoreranno; — riprenderanno
« il filo della loro epopea artistica; — faranno ciò che
« farebbero i loro antichi maestri; da Giotto a Salvator
« Rosa; se vivessero adesso ».

* * *

Questo ragionamento deve dar da pensare agli artisti. Dunque di qui a poco; fra due anni; fra un anno; la prossima volta forse che i nostri quadri si troveranno raccolti in una stessa sala, ognuno avrà il diritto di dirci: « Ora siete costituiti: vediamo, dov'è la vostra pittura? » Dunque questa benedetta cambiale che i nostri antichi hanno tirata sui posteri, già comincia a scadere?

Ciò che noi risponderemo, e come risponderemo, il fatto lo dimostrerà. Ma, senz'anticipar giudizi, non sarà male arrischiar fin da ora qualche riflessione al proposito.

* * *

È innegabile che, da una quindicina d'anni in qua, la pittura italiana ha fatto del progresso, e che noi abbiamo degli artisti, che onorerebbero qualunque paese; ma credo pure che — adulazione a parte — noi siam lungi dall'avere una pittura complessiva, una vitalità, una potenza artistica che possa — non dico stare a petto di una delle buone epoche del passato — ma che possa battersi vantaggiosamente colla pittura presente, che si fa presentemente presso le nazioni più colte. Desidererei ingannarmi, e sono tanto più fondato a desiderarlo, che questa opinione deriva piuttosto dall'esame di opere vedute alla spicciolata, che dalla coscienza d'essermi reso un conto rigoroso ed intero della nostra pittura. So, per esempio, che all'esposizione di Londra del 1862 l'Italia non teneva il primo posto, e che a quella di Parigi del 1867 non teneva neppure il secondo, ma sarebbe leggerezza asserire che in queste, ed in altre occasioni, tutta l'Arte italiana fosse completamente rappresentata. Intanto non è cosa agevole il poter rendersi conto esatto della nostra pittura. Nelle condizioni nelle quali ci troviamo — malgrado la miglior volontà del mondo — l'insieme dell'Arte nostra ci sfugge. E se qualcuno ci domandasse se i nostri artisti si sieno messi seriamente al lavoro, per parte mia risponderei francamente che lo spero, ma che non lo so. Noi siamo virtualmente persuasi che si lavori e si faccia bene a Milano, a Torino, a Firenze, a Roma, a Napoli, ecc., ma se non si ha il dono dell'ubiquità; ovvero se non si adotta il mestiere di correre a vita per le svariate reti di ferrovia di paese in paese, e poi di cavalletto in cavalletto è difficile affermare che cosa si faccia. I risultati della nostra pittura passano sotto silenzio. Poichè a noi mancano i due mezzi potenti che rivelano questi risultati. Essi sono: la diffusione delle opere d'arte per via della pubblicità, e le esposizioni.

E notate una cosa strana. Un italiano — anche non artista — che sia un po' al corrente delle pubblicazioni europee, può sapere, senza quasi uscir di camera, ciò che i pittori o scultori fanno in Germania, in Inghilterra e in Francia, più facilmente che ciò che si fa in Italia, ed alle porte del suo paese. Essi hanno giornali illustrati, incisioni, fotografie, reso-conti, stampe e riviste d'ogni genere, sparse dappertutto ed accessibili a tutti. L'Arte, presa sul serio, s'inocula nel popolo come il vaiuolo. Noi — se togliete qualche eccellente iniziativa, che dura fatica a filtrar nelle abitudini popolari — manchiamo totalmente di tale pubblicità. Gli artisti italiani, in generale, non conoscono la loro pittura.

Quanto poi alle esposizioni bisogna fare una distinzione. In verità, quasi tutte le città d'Italia hanno le lor mostre annuali, istituite dalle Società promotrici. Non è di queste che intendo parlare. Le promotrici sono senza dubbio ottime istituzioni, bisogna anzi che i particolari, i municipi e le provincie le incoraggino e le facciano vivere, ma sono piccole esposizioni di famiglia. Esse — è vero pure — sono molto ospitaliere ed apron le braccia a qualunque si presenti, ma raramente — e forse mai — contengono tutta l'arte italiana. Molti artisti si astengono; i più mandano ciò che si trovano, o dei lavori misurati sul bilancio sociale. Se invece si trattasse di una vera esposizione nazionale, gli stessi artisti manderebbero il meglio, o ci penserebbero due volte prima di spedirvi un lavoro. Voi lo vedete: questo pensarci due volte significa: acquistar la volontà di far bene.

È di tali esposizioni che noi abbiamo bisogno.

Noi abbiamo l'unità nazionale, ci manca l'unità artistica. Quando coll'esercizio di queste esposizioni noi l'avremo creata, allora, dai risultati si potrà giudicare se gli artisti avranno risposto a ciò che si attende da loro.

È inutile aggiungere, che queste cose sono applicabili alla scultura ed agli altri rami dell'Arte.

* * *

Ma non è tutto. V'è una quistione più radicale e più vasta.

Lavorare significa aver ingegno e volontà, prendere una tela e dipingere, o la creta e modellare? Per dir meglio: voi attendete capolavori dagli artisti: ma gli artisti non debbon nulla attender da voi? Mi pare che tutte le cose sono bilaterali, e che ove c'è dovere, c'è anche dritto.

Ma vi hanno delle quistioni delicate. Esse sono come quelle gore d'acqua morta, che, dopo la pioggia d'autunno, allagano — per le campagne — i sentieri tortuosi incassati fra una siepe ed un muricciuolo. Per i poveri pedoni, esser costretti a passarvi è una impresa piena di difficoltà e di pericoli. Voi li vedete avanzarsi di sghembo, facendo lunghi passi in punta di piedi e rasentando la siepe. Poi sceglier, dopo maturo esame, qualche pietra che emerge dall'acqua o un po' di terreno meno sdrucciolevole, torcendosi sui fianchi come un acrobata che perde l'equi-

librio, finchè, con un ultimo salto decisivo, giungono all'asciutto. « Oh! » esclamano essi « abbiamo traversato un cattivo passo! » — Scusate, signori, non è proprio come voi dite. Voi non avete fatto altro che continuare il vostro cammino, evitando il più possibile il cattivo passo. Questa operazione vi è costata molta pena — non lo nego — ma per poter dire di averlo traversato, avreste almeno dovuto tirar dritto per mezzo alla pozzanghera, scendendo nell'acqua torbida fino al ginocchio.

Lo stesso suol dirsi sovente di certe quistioni. Vi si gira intorno e poi si crede averle approfondite. Volete voi, che noi ci passassimo per mezzo, una buona volta, a questa quistione artistica? Non sta in noi risolverla — ma almeno ne avremo messi nettamente i termini. Non temete, sarò molto moderato.

Comincio per dire, precisamente, che non ammetto che un artista, qualunque sia il genere del suo lavoro, per chiunque egli lavori, lavori con altro pensiero che non sia quello dell'arte sua. Finchè sta innanzi al cavalletto, il suo mondo deve essere il suo studio, la sua tavolozza, il suo soggetto.

Non ammetto neppure il dubbio che il gusto artistico sia foggiato sul gusto, o sulle velleità del pubblico. Questa sarebbe una teoria pericolosa, perchè potrebbe spingere l'artista a far delle concessioni, che sarebbero tutte a discapito dell'arte.

Ciò sia ben stabilito.

Ma dopochè l'artista ha finito — togliamo questa parola — dopo ch'egli abbandona il suo lavoro, perchè crede non potere o non sapere aggiungere altro senza nuocergli, allora questo lavoro esce dalle sue mani e dall'atmosfera dello *studio*; e diventa il *quadro*, cioè diventa commercio, e rappresenta un valore. È una cosa che non riguarda più il pittore.

Questo *lavoro*, come opera d'arte, avrà un prezzo ideale, cioè il giudizio spassionato, che ne farà la posterità, se esso ha la fortuna di giungervi; — ma come *quadro*, avrà un prezzo reale, determinato dall'impressione che produrrà sul pubblico, dalla riputazione dell'artista, dalla richiesta.

Ora, più un artista lavora, più vi è probabilità che faccia bene; più le sue opere sono richieste, più la sua riputazione aumenta, più è probabile ch'egli studi per mantenersi al suo posto. Comprendo la difficoltà che si presenta. Si dice: « Quando un artista abbonda di commissioni, quando egli è sicuro di guadagnar danaro, invece di pensare a progredire, penserà a batter moneta ». Anche questo è possibile. Ma, parlando di un vero temperamento artistico, il progresso è più probabile in un artista che, come si dice comunemente, *si vende*, che in uno che non *si vende*.

Il primo si trova nel suo vero campo, quello di non aver altre cure al di fuori di quelle dell'arte sua, ed esser libero dalle pungenti preoccupazioni dell'indomani. Se egli, invece di progredire, retroceda, tanto peggio per lui. Forse — ed anche di ciò dubito — forse continuerà a guadagnar danaro: ma gl'intelligenti diranno di lui: « Vedete quell'artista come si è perduto! È un peccato. Aveva cominciato così bene! »

Ma il secondo, quando, a furia di stenti e privazioni, avrà condotto a termine un'opera, che gli resti a studio — ammesso sempre che quest'opera sia buona — quando una simile disdetta si ripeta tante volte, ch'egli si formi una pinacoteca di roba propria, egli finirà col soccombere, cioè per traviare in una pittura che non sarà più Arte. Ei deve far due mestieri: il pittore ed il negoziante. Ora; fa meno danno che dieci artisti mediocri guadagnino danaro, anzi che si perda un solo, che dia speranza d'esser bravo.

Credete voi che i nostri antichi pittori avrebbero prodotto tanto e tanto bene, senz'altro impulso che il loro genio? Ne dubito molto. Credete che Raffaello avrebbe eseguito o tracciato trecento e dieci opere in trentasette anni, e costruita Villa Madama a Roma, e il palazzo Pandolfini a Firenze? — Che quella vasta mente di Leonardo da Vinci sarebbe stato architetto, ingegnere, astronomo, meccanico, scultore e quel pittore che voi sapete? — Che Michelangelo, il quale, per una puntura d'amor proprio, piantava lì Giulio II, avrebbe fatto gli affreschi della cappella Sistina, il Mosè, la cupola di S. Pietro, le fortificazioni di S. Miniato, ed un libro di poesie? — Ne dubito molto. Forse è per via di consolazione che sento così: ma sento che sono non l'ingegno nè la volontà, ma le condizioni dell'arte che sono cangiate.

E qui è giusto di dire che le circostanze del nostro paese sono poco favorevoli allo sviluppo dell'arte; ed ognuna di queste circostanze è una colpa; colpa originale d'educazione.

Citerò uno dei tanti sintomi di questo nostro stato.

Da qualche tempo a questa parte specialmente — e ciò è dovuto alla recente facilità e libertà delle comunicazioni — l'emigrazione degli artisti italiani è cresciuta. Non c'illudiamo sul significato di questa emigrazione. Essi vanno via perchè trovano poco da fare nel proprio paese. Naturalmente, in questa risoluzione, l'idea di veder gli altri, di trovarsi in un gran centro di produzione artistica, e di profittar delle sue lezioni, ha la sua parte; ma lo scopo è di trovare una via da uscir dagli imbarazzi di una posizione precaria. Non discuto la giustezza di questa risoluzione. Aggiungo solo, che molti altri andrebbero via se potessero.

Quante volte non avete sentito dire: « E' un affar serio — qui non si fa nulla; l'arte è avvilita. — Felici coloro che se ne vanno! » Avete voi mai sentito far un discorso simile a un artista inglese, tedesco o francese che si proponesse di migrare in Italia per far fortuna? Gli artisti stranieri ci vengono, ma, bisogna dirlo, non colle stesse idee. Essi vengono realmente per studiare, lavorare, suggere, per così dire, ciò che noi abbiamo di meglio: la fortuna poi la fanno nel loro paese, coi nostri elementi. Parlo degli artisti; non dei negozianti, pei quali il ragionamento sarebbe inverso.

E sapete che cosa avviene pei nostri artisti? Quando questi poveri volontari dall'esilio passano per via e vanno a prendere un biglietto in terza classe, molti, m'inganno, moltissimi dicono: « Tanto meglio! sarà uno di meno, abbiamo troppi pittori. In fondo poi, noi possiamo vivere anche senz'arte... »

È vero, brava gente, voi potete vivere senz'arte: ma questo vostro desiderio, se si realizzasse, nuocerebbe, non all'Arte, che è alta e grande, ma a voi stessi.

V'ha una certezza storica, che è appena necessario di enunciare, ed è che l'arte va di pari passo colla civiltà. Dove essa fiorisce, potete essere sicuri che la civiltà è piena; dove essa appare, potete essere sicuri che la civiltà verrà; dove l'arte decade, potete esser sicuri che la civiltà decade. Essa è il termometro sociale. Questa è la storia della Grecia, dell'Impero Romano, della Spagna, ed è la nostra. All'arte potrebbe applicarsi il vecchio adagio: Ditemi l'arte che avete, e vi dirò chi siete.

Dunque, è vero, voi potete vivere senza l'Arte, ma sapete a qual prezzo? A prezzo della educazione e della istruzione; dei costumi che s'inciviliscono; del commercio che fiorisce, che produce il benessere, l'agio, la ricchezza; a prezzo di coloro che trovano ed attuano le grandi idee, miglioratrici dell'umanità; che lavorano quando voi giocate, e pensano quando voi dormite.

Ebbene! a tal prezzo noi non possiamo vivere senz'arte.

Avete visto quella stella che scintilla allegramente quando comincia l'alba? La chiamiamo portatrice di luce, Lucifero. Quando essa spunta il sole è vicino.

Vedetela poi la sera nella tristezza del crepuscolo. Non par più la stessa: cangia anche nome. La sua luce unica tremola, come un occhio vivo che batte le palpebre, nella immensa solitudine del cielo e della terra, che si coprono d'ombra. Pare che quell'occhio esplori le cose intorno intorno, e che si assicuri che non v'è più speranza di luce. Allora discende lentamente sull'orizzonte; e tramonta. Noi crediamo che l'arte sia così: la prima ad annunziar la luce, l'ultima a disperare quando essa è spenta.

Perdonate questo accesso di lirismo. Ma se l'entusiasmo della fede artistica non ci confortasse di buone speranze, chi dipingerebbe o scolpirebbe in questa valle di cifre?

Ecco quali sono i diritti degli artisti.

Credete nell'Arte, come produttrice di civiltà, e l'Arte progredirà.

Noi siamo ben lungi da questo periodo.

*
* *

Pare intanto che il Governo sia commosso di questo stato di cose, e che, per la terza volta dopo dodici anni, voglia riprendere — e speriamo non abbandonar più — le esposizioni nazionali. Ne avemmo una a Parma; fra qualche mese, come tutti sanno, ne avremo un'altra a Milano. Sarà almeno un principio, e, confidiamo, un buon principio. Sarà una ricapitolazione del lavoro degli artisti italiani: la misura delle loro forze: un terreno neutro, dove essi si conteranno ad uno ad uno: è necessario dunque che nessuno manchi all'appello.

Noi vediamo con dolore che molti artisti si allontanino dalle esposizioni. Comprendo che, alcuni fra loro, godono tanta riputazione che non han bisogno di *esporsi* per essere conosciuti ed apprezzati. Ma so pure, che se non interessa loro di mostrarsi, interessa al paese di vederli. Giunto ad una certa altezza, un artista ha degli obblighi verso la patria.

Fare altrimenti mi pare dispregio o timore.

È necessario dunque che ci siano tutti. Tanto più che questa esposizione di Milano non è una meta, è una tappa. Fra qualche altro tempo l'Italia sarà chiamata a sostenere, non il confronto patriottico delle città italiane, ma quello molto più severo di tutte le nazioni, in una mostra universale a Vienna.

In questa occasione bisogna che l'Italia dica la sua parola alta e precisa. O si vada bene, o non si vada: ecco la nostra divisa. I concorrenti che avremo, non ci lusinghiamo, saranno terribili. Non solo da noi, ma dappertutto v'è un risveglio artistico. La Francia stessa che dal 1830 in poi ha, per circa 30 anni, tenuto il campo nell'arte, si vede attorniata da avversari temuti. La Germania si avanza con una falange serrata di artisti pensatori, veri e scrupolosi. — Il Belgio è un semenzaio di pittori. — Dei giganti si levano in Danimarca e in Norvegia. — La Russia sta creando degli artisti, come essa crea i suoi giardini d'inverno. — L'Inghilterra non imita nessuno. — La Spagna ha raccolto il pennello ardente di Goya. — L'America stessa sorgerà come una vergine. E noi? Noi abbiamo molte rivincite da prendere.

*
* *

Gli artisti sono accusati di domandar molto al Governo. È vero; ma io vado oltre. Essi non solo domandano al Governo, ma domandano a tutti. È il carattere dell'arte moderna. L'arte è adesso per tutti: bisogna dunque che tutti contribuiscano a mantenerla viva. Questa è la differenza tra l'arte antica e la moderna, tra i nostri maestri e noi. *Essi* avevano le corti, i castelli feudali, i monasteri, le chiese; *noi* abbiamo le aule nazionali, i ministeri, le stazioni di strade ferrate, i monumenti pubblici e tutte le case. *Essi* avevano dei mecenati, Leone X, Giulio II, i magnifici di Venezia, la famiglia Medici, le corporazioni religiose; *noi* abbiamo tutte le società, tutte le classi, tutto il popolo.

F. Netti.

Archeologia

Cassa che servì di deposito alle ossa del Card. Bicheri.

RICORDO STORICO DEL XIII SECOLO.

Ponno elleno riandarsi le vicende storiche del secolo XIII senza incontrarvi il Cardin. Guala Bicheri fra li più insigni personaggi che l'illustrarono? Chiamati qui a far parola su di un semplice oggetto, che gli appartenne, non possiamo a meno di premettere un cenno su così distinta gloria nazionale e speciale della mia cara patria.

Sorto egli da chiaro stipite, che figurò nelle Crociate in Palestina, e nel proprio paese nelle cariche imperiali, e municipali, non sì tosto fu cognito a Roma che la Santa Sede chiamandolo ad importantissime missioni fece brillare l'eminente talento del nostro Porporato.

La prima fu nel trattare in Firenze la pace fra la repubblica Fiorentina e la Sanese, che riuscì a conchiudere nell'anno 1208.

Di ben più arduo disimpegno fu la seconda missione, che nell'anno stesso destinavalo in Francia. Aveva quella un duplice scopo. Col pretesto di imporre riforme al clero gallicano, le quali eransi rese doppiamente necessarie perchè desse servivano di forte appoggio a quelle proposte dagli Albigesi, altra vertenza più astrusa era a risolvere, quella cioè del divorzio intentato dal regnante Filippo alla propria legittima moglie Ildeburga di Danimarca, tenuta frattanto in dura carcere. Tanta si fu l'accortezza del nostro Prelato nelle riforme del clero, e cotanto si rese in quell'occasione accetto al Sovrano, che questi di suo motu proprio scrisse al pontefice Innocenzo, onde al Cardinale venisse deferita la causa dell'intentato divorzio. Possiamo indovinarne qual sia stato il riscontro. Riuscito infatti il Cardinale ad insinuarsi sempre più nell'animo del Sovrano, ottenne tosto la scarcerazione dell'oppressa regina e riuscì più tardi colla sua longanimità

a cambiare pur anche l'inasprimento degli animi, e finalmente a far trionfare la virtuosa Ildeburga che per opera del nostro Cardinale fu restituita agli onori del trono, ed all'amor del consorte.

Nel 1225 una nuova Commissione pontificia lo destinava a conservare il trono al giovane principe Arrigo d'Inghilterra, a lui illegittimamente conteso da potenti vassalli, dopo la morte del Re Giovanni, alla di cui successione volevasi chiamare Ludovico principe ereditario di Francia. Anche in questa spinosissima questione rifulse l'avvedutezza del Cardinale, mercè del quale ritardata la cooperazione per parte della Francia, e riamicati gli animi de' sudditi, egli stesso di propria mano al cospetto degli ottimati plaudenti incoronava nel 1216 il giovine principe Re d'Inghilterra col nome di Arrigo III.

Una quarta missione del pontefice spediva il nostro Cardinale in compagnia del Card. Pelagio presso l'imperatore Federico II, onde indurlo a pigliar parte alla Crociata contro i Saraceni, siccome egli aveva più volte promesso al pontefice Onorio III; ma questa missione, malgrado i loro sforzi, non fu colmata da felice successo.

Reduce il Cardinale dall'Inghilterra cresse in Vercelli sua patria nel 1223 quell'Abbazia e maestosa chiesa di S. Andrea che tuttora si ammira, monumento unico in

tutta Italia pel suo particolare stile detto di *transizione* dal romanico al gotico, stile dominante nell'Inghilterra, appunto quando il Cardinale vi soggiornò; circostanza che rende probabilissima l'opinione, appoggiata inoltre ad ulteriori congetture, che egli stesso ne conducesse l'architetto Domenico Brighintz o Brighinthe. Compita e dotata quell'Abbazia fondava pure ivi presso, e dotava l'Ospedale detto in oggi di S. Andrea, e reduce a Roma presso al pontefice vi moriva nel 1227 e la sua salma fu tumulata in S. Giovanni Laterano, o come altri vogliono in S. Martino ai Monti, che formava il titolo aggiunto alla di lui cardinalizia dignità. E basti del Cardinale; veniamo ora al nostro proposito.

Era la state del 1823 quando una Società di generosi Vercellesi iniziata dall'ottimo mio genitore (¹) sotto gli auspizi di Mons. Arciv. Grimaldi, ed aiutata dalla generosità del Re Carlo Felice, aveva posto mano al restauro della suddetta chiesa di S. Andrea per ridonarla al culto, dacchè dopo la soppressione francese degli ordini religiosi, disuffiziata, e spoglia di altari e suppellettili era stata destinata ad uso profano.

Fu in quell'occasione che frugati tutti i canti della chiesa il martello saggiatore avvertiva di un vuoto nel muro laterale del presbitero a lato del vangelo, dove l'ordinamento architettonico della chiesa faceva presupporre una porta di comunicazione fra le cappelle.

Dati pochi colpi manifestossi difatti il vuoto presunto, ed in esso riposta una cassetta riccamente ornata che occupava precisamente il vano fra i due murelli coi quali erasi chiusa la porta indubbiamente di primitivo impianto.

La fig. *A* che presentiamo serve assai meglio, che qualunque più studiata descrizione a dar idea della cassetta che accennammo, le di cui dimensioni sono cent. 86 di larghezza, per cent. 38 di altezza.

Sotto alle ricche borchie che la guarniscono, ella ha una tela collata sul legno di pioppo di cui la cassa è formata. Questa tela preparata con un intonaco in gesso lisciato, fu poi dipinta ad olio a colore rosso-scuro screziato ad uso di tartaruga, come praticossi nel medio evo singolarmente nelle mobiglie così dette *stipi*.

Cadenti per vetustà aveva già la cassetta perdute parti delle borchie in lastra di rame dorata con ismalti, le quali forse allora trafugati non si rinvennero che dopo qualche tempo, altrove, avariate, cioè battute e destinate a far delle classiche toppe a calderoni. Per buona sorte non riuscirono a svisarle in modo a non poterne distinguere le rappresentazioni, delle quali in appresso. Nel complesso ella ne contava dieci sul coperto, cinque su ciascuno dei fianchi, e dieci sul prospetto anteriore, oltre una maggiore, ivi pure, che ne cuoprì la serratura; e così nel complesso trent'una, essendo totalmente spoglia di ogni ornato la parte posteriore.

Oltre a queste borchie varie altre guarniture cantonali e fermagli di egual metallo, e pari smalti e serrature ne adornavano li spigoli e le giunzioni. Su varie di essi appartenenti al coperchio rimangono tuttavia le tracce di pietre che vi stavano incastonate. Due rozze maniglie di ferro, ne tampoco verniciate, occupano il mezzo de' fianchi, ma la loro rozzezza, e la cotanto loro discordanza colle generali ricchezze del rimanente, è prova incontrastabile esser quella una posteriore aggiunta.

La parte più pregevole si è il complesso della serratura incassata entro la gran borchia formata in lastra a gran rilievo, cesellata, traforata a giorno, e tutta dorata senza intarsiatura di smalti. Il congegno della serratura in ferro che entro vi stava, come in una scatola, corroso dalla ruggine cadde in frantumi allo smuoversi della cassetta.

Due grossi ramarri, se pur non debbonsi dire sfingi, portando ali, sebben chiuse, formate pure in lastra dorata e smalti, come il rimanente, chiodati traversalmente al coperto a poca distanza fra loro, addentano colla bocca, foggiata a cerniera la coda di due altre sfingi più piccole di disegno alquanto variato, e queste cadendo verticalmente sulla serratura, e introducendosi in essa per due ganci lor dietro praticati ne formavano i chiavistelli. La fig. *B* presenta il disegno di questa parte più interessante della decorazione. Quella è un saggio delle borchie che guarniscono la parte anteriore della cassetta, ove sta appunto la serratura su descritta. La fig. *F* è un saggio di quelli, che ne guarniscono li fianchi.

Oltre alle borchie e rosoni finquì descritti uno scudetto a forma cuneiforme gotica, presenta uno stemma gentilizio figurato da un leone rampante in ismalto turchino su fondo in oro, colla coda ingrossata sulla sua metà, e terminante alla sua estremità in un riccio. Questo stemma della piccola proporzione di appena centim. 6 per 7, trovavasi caduto dalla cassa, nè sa indovinarsene la originale sua posizione.

Aperta senza fastidio la cassa apparverò le ossa scomposte, e neppur complete di un cadavere, che a tutta probabilità può ritenersi del Cardinal fondatore della chiesa leggendosi su d'una pergamena applicata all'interno del coperchio la seguente memoria.

Anno Domini 1611 *Die* 11 *Maji.* — *Aperta fuit arca marmorea, quæ a cornu evangelii majoris altaris ubi nunc adest ostium pro ingressu chori, et ut traditione habebatur locata erat eo in loco pro faciendo deposito Cardinalis Guala hujus templi fundatoris cum cadaver esset factum, et licet in omnium opinione esset quod depositio corporis facta esset Romæ in ecclesia S. Martini in Montibus, repente tamen fuerunt hæc ossa in prædicta arca, quæ conjectandi nobis locum dederunt quod sint dicti Cardinalis. Verisimile enim non est quod eo in loco alia cadavera sint posita, quod ad usum et depositum hujus templi Patroni dicatum erat. Quia tamen nulla genuina rei scriptura in dicta area simul cum ossibus reperta fuit, ob id ambigendum est sint nec ne ejusdem Cardinalis ossa. Esto quod sint. Tenemur Deum pro anima corpus et ossa informante dum viveret orare.*

Abbas adm.

Rev. D. D. Petro Francisco Malletto Vercellensi.

E così pure è riprodotta nella vita del Cardinale scritta dall'Abb. Pennotto (¹). La succitata scrittura, e le condizioni della cassa danno luogo a mille questioni. Ove esistesse dapprima la cassa marmorea; che ne sia avvenuto dopo, giacchè non ne è rimasta traccia: se le ossa in discorso già stessero riposte nella cassa, e questa nell'arca; ovvero le abbia soltanto raccolte per traslocarle da quella.

---

(1) Il conte Carlo Emmanuele Arborio Mella.

(1) Monsignor Grimaldi fatte riporre in una nuova cassa in noce le ossa rinvenute, ed apposti i sigilli le faceva riporre nella sagrestia della Chiesa di S. Andrea, affidata in allora agli Oblati di S. Carlo, dove oggi si conservano. Faceva poi grazioso dono degli avanzi della cassetta antica, in discorso, al benemerito patrizio che promosse e diresse il restauro di quell'antico monumento.

Perchè desse ossa non siano complete, anzi scomposte e quando, e perchè, ne siano state tolte le mancanti. Perchè i monaci non abbiano in modo più positivo e sicuro, o con lapide, od altrimenti attestato l'identità del cadavere del Cardinal fondatore, se pur questo primitivamente ivi non esisteva?

Noi tralasciando di occuparci della massima parte di queste ricerche in molta parte estranee allo scopo propostoci, non tratteremo che delle condizioni artistiche ed archeologiche della cassa che ci interessa, tentando di congetturarne l'epoca e la possibile provenienza, a sincerare le quali non esiste il benchè menomo documento.

E primieramente è ella questa cassa antica o più recente, vogliamo dire del sec. XII o XIII o del secolo XV? Ad onta che alcuni propendano per questa seconda opinione, vari motivi porterebbonci a votare per la prima. E sono:

1° La semplicità della forma complessiva. Simili oggetti nel sec. XV e più ancora nel susseguente difficilmente presentavano cotanta semplicità, per quanto le forme del sec. XV fossero spesso più gentili e graziose, comunque però diverse.

2° La maniera degli smalti nella nostra cassetta, ed il loro incassamento ci sembra preferentemente piuttosto caratteristico dei secoli anteriori citati. La maggior parte degli smalti men perfezionati delle teche, degli evangeliarii, reliquiarii e simili oggetti liturgici di quelle epoche vi si concordano.

3° Il fare degli ornamenti della nostra cassa non solo nelle composizioni, ma pur anche nell'esecuzione delle parti cesellate che risentono della scuola bisantina, si accorda perfettamente alle opere analoghe dell'epoca presunta, e meno assai colle graziose composizioni, e col gentil fogliame dell'epoca cinquecentistica.

4° L'analisi poi delle rappresentazioni sì figurate, che animalesche che presentansi nelle borchie, le quali guarniscono la faccia anteriore, e le laterali della nostra cassa, ponno confermarci ancor più nella nostra opinione.

I gruppi animaleschi formati da sfingi, draghi, serpenti intrecciantisi colle loro estremità desinenti in ornati, quand'anche non vogliansi qui ritenere per simbolici, richiamano però le intrecciature arabo-bisantine ricorrenti nei secoli che segnalammo, e guari nel secolo XV, e posteriormente.

Manifestano la medesima scuola, perchè non osiamo dire provenienza, le rappresentazioni figurate, nelle quali fra le altre particolarità risaltano primieramente le proporzioni smilze e distese proprie delle pitture e sculture dei secoli anteriori. Quali sono inoltre i soggetti delle composizioni?

Per la massima parte lotte fra armati, e di armati con animali. Non può riconoscersi positivamente un diverso costume, o nazionalità distinta fra i primi, sugli scudi però di taluno de' quali figura qualche croce: notansi poi fra i secondi il leone, la tigre, il pellicano, l'elefante, e così animali preferentemente orientali.

Gli scudi rotondi, l'arco, il turcasso che figurano in dosso a combattenti hanno pur rapporto ai costumi dell'Oriente. In due o tre borchie una delle quali è quella che presentiamo sotto la lettera *E* sono manifestamente spiegate le sembianze di un re che vi stende la mano in atto di amichevole accoglienza, ed assiso sul trono riceve la sudditanza di chi gli si prostra davanti come in atto di chiedere perdono.

Se la proposizione non fosse troppo avventata, l'idea delle Crociate, e quelle in specie di Luigi IX di Francia potrebbe forse conciliarsi con tutti i premessi particolari. Aggiungasi inoltre che l'unico piccolissimo stemma col leone rampante, e quegli altri pochi che si rinvennero fra le borchie avariate, come fu detto, e forse ne guarnivano il coperchio, non appartengono, per quanto lo scrivente potè sinora sincerare nè al Card. Bicheri (*), le di cui ossa probabilmente riposavano nella cassa, e neppure apparentemente ad alcuna famiglia italiana, ma presumibilmente a francese, come lo scrivente stava verificando, se le vicende guerresche di quella sgraziata nazione non ne avessero troncata la corrispondenza.

Come non è dubbio che vari oggetti d'arte orientale lavorati in avorio, smalti e dorature pervennero dall'Oriente per via delle Crociate in Francia ed in Germania o pel trasporto di reliquie, oppure semplicemente di distinti personaggi caduti in quelle onorate spedizioni, e quindi o per lasciti od altre circostanze rimasero alle chiese, senza pretendere che la nostra cassetta abbia avuto tal provenienza ci contentiamo, che non sia assurdo il poterlo pensare.

È però curiosa la combinazione che nel coro della chiesa di S. Stefano in Biella nel centro di grossi e rozzi rosoni in legno, che vi guarniscono gli schienali degli stalli, trovinsi incastrati ventiquattro, o ventisei che siansi, borchie di grandezza eguale e di composizioni analoghe a quella da noi data alla lettera?

La materia, lo smalto, il tocco stesso della cesellatura e della bulinatura è così identico che si direbbero tutte opera dello stesso artefice. Ed è pur curiosa la circostanza che gli stessi Canonici Lateranensi ufficiavano ad un tempo e la chiesa di S. Stefano in Biella, e quella di S. Andrea in Vercelli. Avevano dunque quei religiosi a profusione di quelle borchie tolte forse le une e le altre da qualche oggetto più grandioso, colle quali forse ne adornarono altri, e fra questi la nostra cassetta. E qui facciamo punto, che il campo delle ipotesi è sconfinato al pari di quello della fantasia.

Noi lasciando a' più dotti od a' più pazienti curiosi il passeggiarlo con ulteriori investigazioni, lascieremo ancora indecisa *sub judice* la lite limitandoci ad aver prodotta la maggior probabilità che la cassetta che descrivemmo sia d'antichità piuttosto remota che non posteriore, cioè verso il tramonto del medio evo; ci felicitiamo d'aver forse colle nostre chiacchere inconcludenti stornato per un istante qualche nostro cortese leggitore dalle cipigliate antiartistiche meditazioni sulle future politiche evenienze, nelle quali spesso ci profondano la incostanza e la rapidità delle attuali.

E. Mella.

(1) Se pur quello non fosse l'antico stemma De Bicheri, più tardi cangiato poi in quella parlante, di tre bicchieri, che non prova grande antichità.

Arte applicata all'Industria

Calamaio disegnato da Alberto Gilli di Chieri

Soffietto in legno noce disegnato e scolpito da Luigi Frullini di Firenze.

Ordinazione di W. Cornwall's West di Londra.

Forse posava, questo superbo calamaio, sul tavolo dorato di Luigi XV, della Pompadour o della Dubarry; forse — pensoso — vi ha intinto la penna Diderot, o finamente sogghignando Voltaire . . .

Niente di tutto questo. Il disegno del Gilli sveglia nella memoria il mondo allegro di Watteau, il tempo della polvere di Cipro e delle galanti pastorali; ma il calamaio — come vero calamaio — non ha mai esistito; il disegno nacque semplicemente da uno scabro ceppo di noce.

Un bel mattino, l'autore della *Visita schernita* stava per gettare quel ceppo entro la stufa; ma poi — guardandolo — ne osservò la svelta foggia di conchiglia, il tipo fantastico, l'andamento barocco. L'*auto da fè* non accadde, e venne tracciato codesto disegno.

Siamo nella sfera del fuoco. Dopo il ceppo destinato alla stufa, un soffietto. Un soffietto immaginoso come una fiaba di Arrigo Boito, un soffietto elegantissimo, seducente, — il Buchingham dei soffietti.

Giovanni Camerana.

BIOGRAFIA

GIOVANNI STRAZZA

Questo elegante e corretto artista, che sostiene in Milano con pochi altri nella scultura il vero e ragionevole sentimento del bello, nacque ed incominciò ad esercitarsi fra poveri scalpellini lavorando con essi negli anni suoi giovanili per quel Duomo nella così allora detta cascina di *Camposanto*. Innamoratosi dell'arte, imprese a frequentare le scuole del disegno nell'Accademia di Brera e contemporaneamente pure lo studio di un non mediocre scultore, or già da molti anni defunto, Francesco Somaino. Qualche anno appresso un congiunto affettuoso inviavalo a Roma a proprie spese, e colà lo Strazza quindi fermando dimora si trattenne per quasi diciotto anni. Nel secondo anno da che era ivi, egli prenunziò la sua futura carriera col suo primo lavoro l'*Ismaele*. Era questo un passo ardito e considerevole nella nuova scuola che sugli esempi di *Bartolini* e *dell'autore dell'Abele* sorgeva in Italia sotto gli auspici del razionalismo e del vero. — L'*Ismaele* destò un vero entusiasmo ed animò il giovane autore ad esporre in Milano, nell'anno appresso, una statua di Mosè che fu pure applaudita, perchè in essa l'artista rivelavasi sciolto dalle solite pastoie del malinteso grecismo che aveva fino allora tenuta schiava la vecchia scuola.

Venne il 48, ed il giovane scultore, deposti li suoi ferri, partiva alla volta di Lombardia colle legioni romane..... ma le tristi vicende a tutti note ben presto lo ritornarono all'arte e alla città eterna.

Entrato in grazia ad un console del Perù e del Chili, questi gli fece allogare alcuni lavori per quei lontani paesi. Altri poi n'ebbe pel teatro Torlonia, per l'imperatrice delle Russie, pel re di Sardegna e per altri ancora. Al duca di Northumberland egli ebbe a fare la statua di una baccante e due busti colossali destinati all'ornamento di un suntuoso camino.

Da Roma lo Strazza veniva dieci anni appresso chiamato a reggere l'insegnamento della scultura nell'Accademia di Bologna, ma quasi contemporaneamente (1860) veniva, con maggior soddisfazione al suo amor proprio, eletto professore di scultura in quella di Milano; e qui egli trovò facile adito eziandio ad esercitare il suo ingegno e la sua valentia con lavori di più grande entità. Ricorderemo i principali*: Il gruppo di Aminta e Silvia, ordinatogli dal marchese Antonio Busca, grande mecenate che fu sin che visse degli artisti e carissimo a chi scrive questi meschinissimi cenni, impari certamente al subbietto. — Un palio d'altare pel Duomo di Milano, entrovi un miracolo di Sant'Agnese. — Una statua raffigurante la Contemplazione. — Il monumento dell'ingegnere Sarti che da quattro anni abbellisce il nuovo cimitero pure di Milano. — Finalmente quell'Aronne di cui tanto si è favellato, statua colossale alta metri 4, 80 voluta dall'opera del Duomo, ma per cui ancora si desidera un opportuno collocamento perchè essa possa fare di sè quella mostra e rendere quell'effetto cui l'egregio artista si riprometteva di averne quando fosse stata posta, com'essere doveva, in sito libero ed eminente.

M. Caffi.

(*) Abbiamo pubblicato l'incisione del gruppo dell'Aminta e Silvia l'anno primo (1869) a pag. 168; il monumento Sarti nell'anno terzo (1871) a pag. 117. Citiamo ora a complemento del cenno biografico due opere ragguardevoli ed interessanti che l'insigne statuario sta ora compiendo: il ritratto di Alessandro Manzoni, e la statua di Donizetti da collocarsi al R. Teatro della Scala in Milano.

GIOVANNI BIGGI

Non di rado la civiltà di un popolo si misura dalle opere d'arte ch'esso produce, ed io chiamo opere d'arte non meno quelle della penna che dello scalpello, del pennello, della matita e va dicendo: però mi penso che le nazioni civili avrebbero non solo ad onorare i loro sommi artisti, ma eziandio a vegliare, per dir così, amorosamente sopra gl'ingegni che promettono mantenere gloriosa la patria. I giovani che amano l'arte con santo e vivo ardore, incontrano volontieri ogni maniera di fatiche e di pene, pure han bisogno di qualche sostegno, perchè raggiungere in qualsivoglia opera umana l'eccellenza è cosa ardua fuor misura, e meglio ciò sente chi di avvicinarsi a cotesta eccellenza è più capace; onde il timore e gli sconforti che succedono troppo spesso al superbo esaltamento o alla confidente speranza.

Io credo quindi sarebbe utile non meno all'arte che all'Italia il far noti all'universale quegli artisti, i quali con le prime opere loro mostrano vigore da salire a grande altezza, acciocchè più animosi proseguissero l'erto cammino alla cui cima gli aspetta una corona immortale.

Mi piace per questo parlare di Giovanni Biggi scultore, il quale, giovine di non più che 24 o 25 anni, ha dato a vedere con alcuni suoi lavori ingegno e valore non comune; voglia (di questo preghiamo lui caldamente) nutrirlo di forti studii, e non gli potrà fallire il premio più bello e più ambito, fama non peritura e riconoscenza de' suoi concittadini. Il Biggi è discepolo dell'egregio scultore Luigi Amici, le cui opere sono a tutti notissime in Roma. Da così valente maestro egli apprese a discernere e ad imitare le forme genuine del vero nel modo più semplice, non seguitando niuna preconcetta norma, sciolto da ogni maniera falsa e, come si dice, *convenzionale*. Due figure di non grandi proporzioni furono le sue prime prove: l'una rappresenta Lady Macbeth nell'atto che si avvede starle sovra la mano sinistra una macchia indelebile di sangue; l'altra è un giovinetto in piedi che distende le braccia e si contorce, come fa chi si risveglia da lungo sonno. Facile è scorgere a prima giunta quest'ultimo non essere altro se non solamente uno studio dal vero: il suo pregio è appunto la naturalezza dell'atteggiamento, e lo aver espresso, per così dire, il moto consentaneo di ogni parte del corpo, per guisa che la figura ti par muoversi davvero. Anche la testa è piena di vita e di espressione, ma deve tuttavia dirsi un po' massiccia, e le fattezze sono alquanto ignobili. La qual cosa non è difetto di esecuzione, ma nasce dalla qualità del *modello* che l'artista ritraeva.

E qui mi conceda il giovine Biggi che io mi arroghi premunirlo contro una pessima tendenza delle scuole moderne; voglio dire contro quel falso principio che insegna potersi e doversi copiare ogni cosa che sta in natura, perchè ad uccidere la maniera *convenzionale* non v'è altr'arma se non il vero. Imitare, anzi ritrarre scrupolosamente il vero, sempre deve l'artista, questo confesso e dimando anch'io. Ma se l'arte non deve dilungarsi dal vero, cioè dalla natura, deve ancora cercare e scegliere non le brutte ma le cose che in natura o secondo natura son belle. Senza questa elezione l'arte scenderebbe insino a divenire un mestiere meccanico, una sorte di fotografia a rilievo e a colori, e l'opera dell'artista sarebbe certo ammirata, ma non desterebbe nel riguardante quel diletto che è il più soave e il più gentile di tutti e si chiama il sentimento del bello. Cotal sentimento l'artista ha mestieri educarlo in sè per destarlo in altrui. E s'egli ama e si esalta alla vista della bellezza, come gli dà l'animo di affaticarsi ad effigiare il brutto, solo perchè questo si rinviene in natura non meno, anzi più spesso di quella? Se l'andare in cerca di un *bello ideale*, condusse o contribuì allo scadimento dell'arte, l'antiporre il brutto al *bello naturale*, o per lo meno, il credere indifferente di ritrar l'uno o l'altro farebbe uscire a vuoto questo principio di risorgimento che bisogna si approssimi ognora più alla bellezza non meno che alla verità, se vuole acquistar vita e splendore.

Nonpertanto lo studiare il vero è fondamento dell'arte: ciò il Biggi venne facendo sin da principio. E dov'egli si è mostrato, più che nelle due figure dette di sopra, oltremodo valente, si è nel *formare* ritratti di piccola dimensione, circa l'ottava parte del vero, così ritraendo tutta la persona come modellando il solo busto. Questi paiono fatti con una certa sprezzatura e con pochi tocchi, tuttavia ogni parte è studiata con grandissima diligenza, per guisa che non distruggendo l'impressione dell'*insieme* e mantenendo il carattere delle linee generali, vi è resa quella maravigliosa varietà la quale nelle cose di natura si vede, ed è sì malagevole all'artista fissar nella creta o su la tela. Quando il Minardi vide per la prima volta questi lavori del Biggi, tanto gli piacquero e n'ebbe tanta maraviglia che non si stancava di volgerli da ogni lato e osservarne i più minuti particolari, notando appunto siccome la varietà delle parti perfettamente modellate non distruggesse la simmetria e non venisse a nuocere alla impressione totale dell'opera nel riguardante. Insomma egli giudicava essere così esquisita eccellenza in tali ritratti da ricordare le migliori sculture fiorentine del quattro e del cinquecento.

Incominciò il Biggi a modellare siffatti busti ritraendo questa o quella persona secondo gli capitasse. Ed io fra le altre sue cose ho ammirato il ritratto di un vecchio fraticello cercante, dove i pregi qui d'innanzi notati, sono tutti, a mio avviso, in sommo grado: onde tu vi scorgi il vero così propriamente che non solo rilevi in quella testa le fattezze essere con incredibile spontaneità e fedeltà riprodotte, ma te ne scende nell'animo l'impressione di quei caratteri morali che nel semplice e ghiotto fraticello doveano per fermo ritrovarsi.

A farla breve, io stimo quest'opera essere di mirabile perfezione, e degna che si ripeta in marmo ed in bronzo acciocchè non vada giammai perduta, ma rimanga esempio del come l'arte debba e sappia cogliere e, per dir così, involare le sue forme e i lineamenti alla stessa natura.

Appresso, per consiglio del pittore ed amico suo Guglielmo De-Sanctis, il nostro giovane artista volse le fatiche a più nobile scopo con eseguire ritratti di uomini illustri viventi; i busti dei quali, fusi in bronzo, avrebbero formato una bellissima collezione, e porto anche ad esso Biggi mezzo di sicuro guadagno. Una collezione somigliante, nella quale sono compresi non pure i nostri grandi che son tuttora vivi, ma quelli eziandio nell'ultimo ventennio estinti, possiede il De-Sanctis in altrettanti disegni di sua mano. Questa raccolta è tanto più preziosa che non fu eseguita per darla a copiare nè a vendere, e sotto ciascun disegno è l'autografo del personaggio effigiato.

Tornando ai busti di che andavo discorrendo, furono adunque fatti dal vero in Roma quei del Minardi, del Mercuri, del Canevari, del Mariani, dell'Amici, del Tenerani, del Vespignani, del P. Secchi, dell'archeologo De-Rossi, di Tullio Dandolo, di Cesare Cantù. Condottosi pel medesimo in tento il Biggi a Firenze, ivi fece quelli di Gino Capponi, di Niccolò Tommaseo e del celebre scultore Duprè. Come fu di nuovo in Roma, si accingeva a proseguire in opere di questo genere, quando le acque della terribile alluvione, che afflisse i Romani nel dicembre dello anno 1870, sommersero quanto era nel suo studio. Allorchè la innondazione fu cessata, e l'artista potè la porta dello studio riaprire, ognuno immagini da quale dolore fosse occupato e vinto l'animo suo vedendo ogni cosa rovesciata e caduta, alcuni modelli spezzati, e tutti quanti i busti affondati nella melma. Fu colto, quasi direi, dalla disperazione. Pensò essere distrutta ogni sua amorosa fatica. Ma ebbe poi alquanto a rincorarsi allorchè ripigliandoli si accorse che parecchi de' ritratti non erano in tutto guasti nè in molto danneggiati. Nondimeno ciò gli parve scarso racquisto, e non valse a ridonargli spirito e fede in se stesso; di maniera ch' ei restò molto tempo incapace di trattar lo scalpello. Alla perfine gli amici lo indussero a lavorare di nuovo, e, ripreso animo, egli condusse in marmo il busto di Ennio Quirino Visconti che dee collocarsi nel liceo di quel nome, e quello di Giuseppe Giusti, che si porrà nei giardini del Pincio, dove ne sono tanti altri di grandi italiani. Di tali due ultimi lavori non m'intratterrò a parlare, poichè non essendo tolti dal vero, furon fatti, come meglio si poteva, di maniera.

Io chiuderò questo cenno incuorando il Biggi a riprendere e proseguire la collezione degli uomini illustri viventi, dove potrà ad un tempo e spiegare la sua valentia e mettere l'opera in cosa desiderabile e bella. L'ingegno e la virtù sono i due più invidiabili doni che Iddio largisca alle sue creature, e l'arte apparisce veramente divina allorchè ci conserva nell'effigie dei famosi, sembianze che virtù ed ingegno ci rivelino, e c'innamorano così dell'una come dell'altro.

Paolo Emilio Castagnola.

Storia dell'arte

Studi sui Monumenti dell'Italia meridionale

dal IV al XIII secolo

per **Demetrio Salazaro**

Ispettore della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli.

Parte prima

Napoli 1871, tip. A. Morelli (in folio massimo).

La storia delle Belle Arti in Italia va giornalmente allargando il suo orizzonte, e dalla cerchia vaga ed incerta in cui si aggirava fino alla prima metà di questo secolo, va risolutamente slanciandosi in un'orbita più vasta, ove dovrà raggiungere i criteri certi del suo svolgimento intimo e la legge ideale delle sue trasformazioni.

Noi conosciamo le vicende artistiche del mondo classico assai meglio di quelle che accompagnarono il lungo periodo di formazione dell'arte moderna; onde per lungo tempo divise e contraddittorie furono le opinioni dei dotti. Forse contribuì non poco ad alimentare funesti pregiudizi la divisione dell'Italia in parecchi Stati, i quali, avendo comune l'origine, la natura e le aspirazioni, furono costretti per lungo tempo a vagheggiare un ideale politico che si rannodava ad interessi stranieri. E d'altra parte le terre della Chiesa che si frapponevano come una diga fatale in mezzo ai popoli italiani ne impedivano quello scambio fecondo di rapporti che avrebbero potuto assai presto gettare le basi di una storia nazionale. In guisa che le provincie meridionali dell'Italia, che furono le prime a risentire la scossa del risorto pensiero tra le ruine del medio-evo, restarono quasi sconosciute, e quei primi albori di civiltà, che ebbero termine con la cadut dell'ultimo dei Svevi, erano poco studiati dalle altre genti d'Italia, quando la Toscana fu salutata come la più fortunata cultrice dell'Arte moderna. I grandi progressi a cui si abbandonò lo spirito umano in quel tempo furono così fecondi di opere stupende che tutto il lungo cammino fatto innanzi venne trascurato e quasi perduto di vista. E per restringere il campo delle nostre osservazioni all'argomento che vogliamo trattare, restringeremo la questione in quei limiti che si rannodano all'arte della pittura, la quale sembra essere stata la forma più spontanea dell'ideale cristiano.

Quando Cimabue, l'ultimo dei greci artefici, come lo chiama il Boccaccio, cominciò ad uscire dallo stile convenzionale dei suoi maestri, si gridò alla risurrezione dell'arte, lasciandosi nell'oblio tutto quel periodo rigoglioso che precedette la venuta degli artefici bisantini nelle provincie meridionali d'Italia. Si dimenticava, o si ignorava, come abbiamo detto in altra occasione, che in Amalfi fiorivano insigni scuole di pittura tre secoli innanzi Cimabue.

Giorgio Vasari per esaltare meschine suscettibilità regionali scrisse queste parole: *Spento affatto tutto il numero degli artefici, quando, come Dio volle, nacque nella città di Firenze l'anno* 1240, *per dare i primi lumi dell'arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue.* Evidentemente l'illustre Aretino volle pensatamente cadere nell'esagerazione, poichè quando anche avesse ignorato tutti gli artisti dell'XI secolo di Amalfi, di Salerno, di Napoli, non potevangli sfuggire i progressi già fatti a Bologna e nella stessa Toscana, se pure non si voglia supporre, cosa molto inverosimile, che il Vasari si fosse recato a Siena ed in Napoli rinunziando capricciosamente al visitare artisti ed osservare opere d'arte.

Ad ogni modo queste idee divennero la base del concetto critico della sua storia, e dopo di lui una lunga schiera di minori ingegni ripetette senza controllo le asserzioni del Vasari. Vi fu qualche solitario pensatore che mise in dubbio siffatto sistema, ma restò voce deserta tra la moltitudine rumorosa dei ripetitori. Più tardi alcuni dotti tedeschi, tra i quali lo Sciultz, si recarono nell'Italia meridionale alla ricerca di monumenti artistici per risolvere altri problemi di critica, e nel pubblicare la loro opera non mancarono di segnalare parecchi dipinti murali anteriori al *trecento*, senza curarsi di aggiungere altre spiegazioni. Fu questa una prima rivelazione ed un punto di partenza per coloro che non sapevano rassegnarsi alla facile dottrina di seguire l'andazzo delle idee comuni, e che non seppero chiudere gli occhi innanzi a quella grande luce delle civiltà che si rannodava alla scuola di Salerno, ad Amalfi, a Montecassino.

È difficile negare i fatti, e non potendosi mettere in questione l'autenticità dei monumenti, si prese il partito di battezzarli come oggetti di archeologia. Onde comodamente si divise la storia dell'arte in due periodi ben distinti: l'uno *archeologico*, il quale partendo dal periodo catecumeno finiva a Cimabue; di *arte vera* l'altro, da Cimabue fino ai nostri giorni. Pare la questione del solito nodo gordiano che si taglia con un bel colpo; ma non tutti sanno adattarsi a questa specie di critica alla scimitarra.

Tra questi evvi l'ispettore della pinacoteca di Napoli Demetrio Salazaro, il quale con uno splendido lavoro, di cui ha testè pubblicato i primi due fascicoli, si propone di mostrare con una serie d'insigni monumenti che non è tutta *archeologia* quello che ci resta dell'arte italiana dal IV al XIII secolo, e che vi fu qualche momento in cui la pittura, la quale non poteva sbucciare come un *Deus ex machina* dalle mani di Cimabue, fece dei tentativi molto seri nella ricerca del sentimento intimo, nella evidenza della espressione, nel fuoco della composizione e, fino ad un certo punto, nel vigore del colorito.

Nei due fascicoli che abbiamo sott'occhio si può già osservare tutta la importanza del lavoro e delle stupende tavole cromolitografiche che l'accompagnano. Comincia il Salazaro dalle catacombe di Napoli, e la prima tavola riproduce esattamente una mezza figura come si osserva attualmente nella lunetta di un *arcostolio*. Essa rappresenta *L'Orante* e viene attribuita dall'autore al IV secolo, come anche crede il De Rossi. Due altre mezze figure del V secolo rappresentano *S. Pietro* e *S. Paolo*, e l'immagine del Redentore del VI secolo appartengono pure alle catacombe. Un affresco del IV secolo è tolto dalla chiesa di S. Severo, ed un insigne dipinto del VII secolo che fu scoperto recentemente presso Majori. Quest' ultimo affresco è di una rara bellezza, e ci pare che potrebbe rimontare ad un'epoca anteriore, la qual cosa ne accrescerebbe ancor più il merito.

Ci sembra assai rilevante il ripubblicare un brano di lettera del De Rossi, che fa molto onore al Salazaro.

« Dal secolo V o VI al XII, e quasi direi al XIII incipiente, i fasti della pittura italiana si perdono in una vasta lacuna interrotta appena a grandi intervalli da rari e saggi campioni di questa nobilissima tra le arti belle. Talchè il pregiudizio volgare la dice quasi spenta tra noi in quel periodo di secoli o esercitata solo da Bizantini, è richiamata poi in vita dai Toscani. Vero è che questo pregiudizio da parecchi anni viene cedendo il terreno di fronte ai fatti esaminati ed alle nuove scoperte monumentali. E tanto più prezioso ed opportuno giunge il ricco tributo di opere d'arte e d'inediti nomi di artisti e di loro notizie storiche, che ella ci trae dinanzi dal mezzodì d'Italia.

« Io non voglio accingermi ad enumerare le utilità e le novità che dalle sue ricerche aspettiamo, le quali, con la pittura, l'architettura eziandio abbracciano e la scultura. Affermo soltanto che l'opera sua sarà accolta con grande e sincero plauso dai giudici competenti ed in Italia e fuori, massime in Germania ed Inghilterra. Affermo anche, per propria esperienza, che superiori alle forze private ed ai sacrifizi che l'amatore volentieri fa alla scienza, sono i dispendi della riproduzione cromolitografica, quale si richiede per i disegni bellissimi, che ella ha preparato. Negarle i pubblici aiuti sarebbe lo stesso che condannare alle tenebre il suo insigne lavoro. Non credo possibile tanta noncuranza delle vere patrie grandezze. Ed ella otterrà il meritato favore non per la parola mia, che poco o nulla vale, ma perchè ad impresa sì nobile e degna non può fallire una meta gloriosa.

« Mi creda con la stima distinta che da molto tempo mi pregio di professarle.

« Roma, 22 gennaio 1871.

« *Suo devot. amico* G. B. De Rossi ».

Niuno meglio dell'insigne archeologo poteva valutare il merito dell'opera su cui abbiamo voluto richiamare l'attenzione del pubblico, e ci piace riprodurre le sue parole perchè vengono a confortare le nostre affermazioni con l'autenticità d'un nome ben noto all'universale. Nè fu contento il De Rossi di quella sua lettera, onde non appena ebbe veduto i primi fascicoli dell'opera del Salazaro pubblicò nel suo *Bollettino d'archeologia cristiana* una lunga relazione bibliografica la quale si chiude nel seguente modo: *Consiglio adunque e invito i lettori del Bollettino e tutti i cultori dell'archeologia artistica a volgere gli occhi e la mente all'opera illustre ed alle splendide tavole la cui proficua novità non deluderà la concepita aspettazione.* Dopo il giudizio esplicito di un giudice così competente ci guarderemo bene dall'aggiungere altre parole.

Non possiamo però tralasciare il nome del bravo artista Francesco Autoriello, il quale non poteva eseguire meglio la riproduzione di antichissimi dipinti per imitare i quali era necessario trasportarsi in un periodo artistico in cui prevaleva una forma tanto diversa da quella della scuola moderna.

Maggior lode e giustizia si deve al comm. Cesare Correnti, ministro della pubblica istruzione, a cui le belle arti in Italia sono debitrici di tante illuminate cure e di tanta assidua e feconda assistenza. Egli prima di ogni altro misurò tutta l'importanza dell'opera del Salazaro e lo sovvenne di mezzi efficaci per preparare la pubblica-

zione dei primi fascicoli, dei quali crediamo debba essere molto soddisfatto, avendo promesso all'autore ulteriori sussidi governativi per assicurare sempre più il successo dell'importante lavoro.

Evidentemente quest'opera non poteva comparire sotto migliori auspici, e dal canto nostro non sappiamo abbastanza raccomandarla ai cultori delle discipline archeologiche, essendo ormai tempo di ricostruire tutto l'edifizio storico dell'arte in Italia, ispirandosi allo studio de' monumenti da cui potremo con certezza dedurre la legge generale che regolò le diverse fasi del movimento artistico in Italia dal medio-evo a noi. P.

Cenni Bibliografici

Scene e descrizioni, *di* Luigia Codemo-Gerstenbrand (Venezia, Tipografia del Commercio 1871).

Scritte con un brio ed una naturalezza singolare, hanno il pregio invidiabile che cominciatane la lettura non puoi sospenderla senza rincrescimento; e più ti allettano poi inquantochè così variato ne è il soggetto e la tessitura che l'una coll'altra per nulla si rassomigliano. Laonde non fa meraviglia se in massima parte sono una ristampa assai desiderata. E qui dovremmo con rammarico interrompere il nostro elogio, essendochè l'*Arte in Italia* non può occuparsi di proposito di lavori letterarii, se questo libro non avesse pure uno speciale merito artistico per essere illustrato con numerose incisioni in legno appositamente eseguite.

Quest'uso adottato così universalmente già da molti anni in Germania, in Inghilterra ed in Francia, non ebbe ancora in Italia tutto quello sviluppo che si vorrebbe, forse sopratutto per la mancanza di coraggio negli editori a sobbarcarsi a molto gravi spese, e ad eccezione dei Promessi Sposi illustrati quasi interamente dall'egregio *Francesco Gonin* a spese dello stesso *Alessandro Manzoni*, il quale diresse in persona l'edizione, indicando egli le dimensioni e il posto dei disegni, vi sono fra noi ben poche opere originali che possano rivaleggiare colle splendide edizioni d'oltremonte e d'oltremare.

Speriamo che a poco a poco, ora che l'Italia è svincolata da quelle divisioni e catene doganali che ne inceppavano cotanto l'azione, riescirà a rivaleggiare colle altre nazioni, essa che ha così preziosa dovizia di bravi astisti e di ottimi incisori, e che altre opere ancor più ricche di illustrazioni di questa pur bene eseguita dallo Stella, diffonderanno viemmeglio per ogni dove l'amore ai capolavori della nostra letturatura.

I Canti della patria — Le Visioni, *versi di* Calcidonio Reina (Firenze, 1872).

Versi generosi, melanconici. Un ricordo di Foscolo e di Leopardi. Versi che dipingono al vivo come il pennello di abilissimo artista. Talvolta un po' stentati, ad arte, irrompono quindi liberissimi e gagliardi, come getto di acqua che vinto l'ostacolo precipita più impetuoso. Salutiamo nel giovane signor Reina un valente poeta non meno che un distinto pittore.

Regolamento *per gli studi e per le scuole dell'Accademia Ligustica di Belle Arti* (Genova, 1872).

« L'Amministrazione Accademica colla compilazione del presente regolamento, è ben lontana dal credere di aver fatto un'opera perfetta e completa in tutte le sue parti. Suo intendimento soltanto fu di stabilire i principii fondamentali sui quali è basato l'insegnamento da praticarsi nelle sue scuole, e di tracciare le norme generali da cui deve essere regolato, riservandosi a provvedere con particolari disposizioni a tutti i casi speciali che potranno occorrere ed aspettando dalla pratica di qualche tempo gli opportuni suggerimenti per ben definire molte questioni di dettaglio.

« Considerando pertanto come in prova il presente regolamento che si riserva a meglio completare e modificare, l'Amministrazione suddetta accoglierà ben di buon grado tutte le osservazioni e le proposte che le saranno fatte in proposito sia da ogni accademico, come da qualsiasi cultore degli artistici studi ».

Queste parole premesse al citato Regolamento, mentre formano il più bell'elogio dei solerti Direttori dell'Accademia Ligustica, i quali già videro il loro schema molto favorevolmente accolto dal Congresso di Parma nel 1870, ci inducono a studiarlo con special cura per farne argomento di accurate considerazioni, essendo tale l'importanza di questa materia da meritarsi i più diligenti studi di quanti amano rintracciare il vero modo migliore di favorire il culto delle arti senza inceppparlo con troppe regole ristrettive e fatali.

Per tal modo, coll'opera ancora di altri solleciti di tanto soggetto, si avrà mezzo di trovarsi disposti a quelle discussioni che opportunamente si faranno nel prossimo Congresso artistico in Milano, là dove è a sperarsi verrà finalmente a compilarsi tale Regolamento che possa servire con vero frutto di norma generale all' insegnamento artistico in tutta la nostra Penisola.

Facciata per la chiesa del Carmine, *con relazione dell'architetto Conte* Carlo Reviglio della Veneria. — Torino 1872.

Intantochè la crescente popolazione di Torino consiglia la costruzione di nuovi edifici, e già si pensa a popolare di eleganti casini l'intera area di piazza d'armi, molto saggiamente pure si provvede al maggior decoro della città col decretare la facciata di alcune chiese lasciate per tanto tempo incompiute. Una di esse appunto è quella del Carmine già edificata sui disegni dell'abate D. Filippo Juvara. Senonchè questo valente architetto che tanta ebbe e ben meritata lode per molte sue costruzioni, fra le quali giova citare la Basilica di Superga, il Palazzo Madama in Torino e quello della Veneria Reale, nel progetto fatto nel 1732 della facciata di questa chiesa non si addimostrò più quel grandioso e degno allievo del cav. Carlo Fontana, che tanto si era distinto per il culto dell'unità, della correzione e della semplicità, ma bensì parve cercar di imitare il Borromini, che nella architettura vagheggiò lo stile barocco corruttore di ogni buon gusto dell'arte.

Ond'è che invitato l'architetto Conte Carlo Reviglio della Veneria a studiare il modo di ridurre un tale progetto a più convenevole forma, in seguito a mature considerazioni avvalorate dal parere degli architetti, cav. prof. Carlo Promis e Gaetano Bertolotti, giudicava più opportuno l'idearne altro, fatto più decoroso ed acconcio con un peristilio formato da sei colonne, il quale darà

modo di aggiungere maestà al tempio, con maggior comodo dei divoti e senza grave aumento di spesa.

A convalidare il proprio asserto il bravo architetto pubblicava insieme col disegno del Juvara altri due suoi, uno de' quali a modificazione del medesimo ed altro interamente nuovo, corredando il lavoro con accurate descrizioni e ragguagli, onde chiara emerge l'opportunità per ogni titolo del suo ultimo progetto. E siccome vi ha certezza che nulla potrà trovarvi a ridire la Commissione d'ornato, vuolsi sperare che quanto prima il Comitato per i restauri della chiesa vi darà la sua piena approvazione, e non tarderemo molto perciò a veder compiuta un'opera che nel dar pregio al Tempio già internamente restaurato, aggiungerà vaghezza a un quartiere della città pur troppo assai poco favorito da pubblici abbellimenti.

L. Rocca.

Necrologia

La morte miete ogni dì nuove vittime. A noi il triste ufficio di rammentare coloro che nel campo dell'Arte raccolsero onorate palme, sicchè alle opere che ne fanno caro e venerato il nome, si aggiunga pure il reverente tributo di questo Giornale cui tutto è sacro quanto cresce pregio all'Arte italiana.

GIUSEPPINA ANSELMI-FAINA
DI TORINO.

Allieva distintissima del direttore della R. Acc. di Belle Arti di Torino, fu cav. Giambattista Biscarra, presentava alla prima Esposizione fatta dalla Società promotrice nel 1842, un quadro a olio con ritratto di tre giovanetti di patrizia famiglia giuocanti all'altalena. E tanto era il pregio di quel lavoro che la Direzione della Società, unanime deliberava di farne eseguire la litografia da offerirsi in premio ai soci non favoriti dalla sorte.

Recatasi più tardi in Roma a perfezionare i suoi studi, eseguiva alcuni quadri per Chiese, e ritratti meritamente lodati per pregio artistico e somma rassomiglianza. Quivi conosceva il conte Claudio Faina da Orvieto che la toglieva in isposa, continuando essa pur sempre a coltivar l'arte sua prediletta, da cui solo la distoglievano le cure della amata sua famiglia.

Inesorato morbo la rapiva all'arte e ai suoi cari in Firenze il giorno 8 corrente mese.

EUGENIO BALBIANO DI COLCAVAGNO

Nato in Torino nel 1816 di famiglia patrizia, fu posto giovinetto nell'Accademia militare, donde escì sottotenente nelle Guardie. Ma presto lasciava il servizio per consacrarsi allo studio della pittura per cui aveva un amore grandissimo, lavorando col suo fratello Vittorio, abilissimo acquarellista. La guerra del 1848 però lo toglieva alle predilette sue occupazioni, desideroso di combattere egli pure per rivendicare l'indipendenza italiana. E pugnò, e ferito gravemente nella gloriosa giornata di Goito, dovette rinunciare al mestiere delle armi; ond'è che appena sanato ritornò ai suoi pennelli, elegante disegnatore di paesaggio ed accuratissimo studioso del vero.

Più tardi, indebolita alquanto la vista, si occupò più specialmente di teorica, scrivendo un pregevolissimo *Trattato di prospettiva* che gli costò ben sei anni di indefesso studio, e che solo da pochi mesi era riuscito a terminare.

Chiamato dai suoi concittadini a Consigliere comunale e provinciale, integro e incrollabile ne' più sani principii, fu amato da quanti lo conobbero da vicino, e pregiato da tutti per la sua franchezza e modestia singolarissima.

MATAS Architetto NICOLO'

Nato in Ravenna, cessava di vivere il 12 corrente marzo in Firenze, già presso all'anno settantesimo, meritamente pregiato per molti lavori, fra i quali l'ultimo e più colossale è la facciata di S. Croce in Firenze, per compiere la quale egli si valse di un progetto da lui supposto del Pollaiuolo, in cui seppe esprimere le principali sue idee.

Oltrecciò egli aveva pure formato nel 1859 il progetto per la facciata di S. Maria del Fiore, il quale otteneva benigna accoglienza dal pubblico e i voti favorevoli di moltissime Accademie, quali quelle di Perugia, di Torino, di Pisa, di Napoli e di Roma.

Contuttociò, in seguito alla presentazione di nuovi progetti del Muller e di altri, si cominciò una lunga disputa senza venire ad alcun risultato per decorare con fronte convenevole la creazione sublime del genio di Arnolfo e del Brunellesco che da ben cinque secoli rimane incompiuta.

Il cav. Matas fu pure fra i pochi fregiato dell'ordine del merito civile e membro di moltissime Accademie. La sua morte fu rimpianta da tutti.

Luigi Rocca.

CRONACA

R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI MILANO

COMITATO ESECUTIVO

per l'Esposizione nazionale di Belle Arti e per il Congresso artistico nel 1872.

Alle RR. Accademie di Belle Arti
e alle Istituzioni e Società artistiche d'Italia.

Richiamandosi il Comitato a quanto annunciava nella sua circolare del 3 agosto passato anno, gode ora di comunicare la nota dei quesiti pel prossimo Congresso, scelti da una Commissione apposita, e dal Comitato in adunanza plenaria approvati.

Tutti i quesiti vennero tratti dalle proposte giunte al Comitato da diverse parti d'Italia, e deve anzitutto, il Comitato renderne grazie ai proponenti, poichè se non fu grande il loro numero, per converso, altrettanto ne furono ben meditati l'opportunità e il carattere pratico. I temi, anzi, toccanti il criterio direttivo e l'ordine della pubblica istruzione artistica vi primeggiavano. Ond'è che in ossequio a manifestazione sifatta, quasichè dettata dalla comune coscienza artistica, il Comitato ha stimato debito suo di allargare il campo a cotesto interessante argomento di discussioni e di studi.

Dopo questo, le Esposizioni come elemento di vitalità per l'arte e di educazione pel popolo hanno fermato l'attenzione del Comitato: e per ultimo, sotto il titolo d'Archeologia artistica, ha raccolto quanto abbraccia la conservazione e l'ordinamento dei nostri tesori d'arte, antica e suprema gloria nazionale.

A capo di questi argomenti furono mantenuti quelli che hanno tratto coll'Architettura, già concertati colla rappresentanza del Collegio degli Ingegneri Architetti e di competenza dei due contemporanei Congressi, come si annunciava nella predetta circolare.

Ai temi così ordinati in gruppi, corrispondono le Sezioni in cui si ripartirà il Congresso; esse sono le seguenti:

1° Architettura.
2° Insegnamento, nelle sue ragioni cogli scolari.
3° Insegnamento, nelle sue ragioni coi maestri.
4° Esposizioni e Associazioni promotrici
5° Archeologia artistica.

Al Congresso, allorchè sia regolarmente costituito, sarà in facoltà di allargare e di limitare il numero delle Sezioni.

Nel presentare i temi più particolarmente specificati, si aggiunge pure copia del Regolamento, fatta riserva di indicare il luogo in cui s'aprirà il Congresso: lo che verrà stabilito in concorso colla rappresentanza di quello degl'Ingegneri Architetti.

Non rimane al Comitato che di volgere un'ultima parola agli studiosi italiani, invitandoli a voler fecondare colle loro meditazioni i temi proposti ad accorrere numerosi alla discussione affinchè ogni opinione vi trovi manifestazione, e ne sorga quella verità che sta nel desiderio di tutti.

IL COMITATO

Conte Comm. Carlo Barbiano di Belgiojoso, *Presidente.*
Conte Giberto Borromeo, *Vice-Presidente.*
Cav. Giuseppe Mongeri, *Segretario.*
Cav. Prof. Luigi Bisi.
Cav. Prof. Camillo Boito.
Cav. Prof. Antonio Caimi.
Sig. Pietro Gonzales.
Comm. Prof. Francesco Hayez.
Cav. Avv. Giov. Batt. Imperatori, *Deputato provinciale.*
Cav. Pietro Martini.
Cav. Eleuterio Pagliano.
Cav. Nob. Giacomo Poldi-Pezzoli.
Conte Comm. Francesco Sebregondi, *Assess. municipale.*
Cav. Prof. Giovanni Strazza.

Quesiti pel secondo Congresso.

Sezione I.

I quesiti della Sezione di *Architettura* furono già pubblicati nel numero precedente di questa Rivista.

Sezione II.

Insegnamento nelle sue ragioni cogli scolari.

1° — Quale il metodo, quali le scuole più addatti all'insegnamento primario del disegno.

2° — Quale il metodo da preferire per lo studio dell'anatomia riguardo all'arte.

3° — Se convenga dare a studio i grandi esemplari dell'arte innanzi o dopo lo studio del vero.

4° — Sino a qual limite debba giungere l'insegnamento della pittura e della scultura nelle pubbliche scuole dell'arte.

5° — Con quali mezzi promuovere, di quali materie divisare, con qual metodo impartire lo studio delle lettere ad utilità delle scuole d'arte; e se per esso giovi prescrivere esami.

Sezione III.

Insegnamento nelle sue ragioni coi maestri.

1° — Se giovi stabilire programmi per le scuole d'arte coordinandole fra loro; ovvero se valga meglio il lasciarle indipendenti l'una dall'altra, e senza metodi prescritti.

2° — Sin dove abbiano a giungere gli elementi generali dell'arte nell'insegnamento del disegno applicato alle industrie (disegno professionale).

3° — Quale il metodo da seguire nelle scuole magistrali per preparare dei buoni insegnanti del disegno elementare.

4° — Se per le pubbliche scuole d'arte in Italia giovi stabilire uguaglianza d'ordinamenti.

5° — Se giovino al progresso dell'arte pensioni per studio e come convenga ordinarle.

Sezione IV.

Esposizioni e Associazioni promotrici.

1° — Se sia meglio alternare in varie città le Esposizioni Nazionali o stabilirle nella capitale a periodi determinati e qual tempo dovrebbe intercedere tra di esse.

2° — Se alle Esposizioni si abbiano a conferire premî, quali, come e da chi aggiudicati.

3° — Se sia possibile ed in che modo istituire una grande Associazione di credito in pro delle Arti Belle, avuto riguardo anche allo stato presente delle Società promotrici.

4° — Con quali mezzi si possa far rifiorire in Italia la grande arte della pittura a fresco.

5° — Del carattere che debbono avere le Esposizioni circolanti per tornare ad utilità del progresso dell'arte.

Sezione V.

Archeologia artistica.

1° — Come estendere a tutte le provincie del Regno la vigilanza sui monumenti d'arte e d'archeologia; come porre in relazione fra loro le Istituzioni incaricate di essa e renderne l'azione autorevole ed efficace.

2° — Quali siano i migliori ordinamenti per le Pinacoteche Italiane.

3° — Quali siano i migliori ordinamenti per i Musei Archeologici Italiani.

4° — Secondo quali principii debbano essere compilati i cataloghi delle Pinacoteche e dei Musei.

5° — Quali criteri, quali sistemi, quali limiti si dovrebbero stabilire pel restauro dei vecchi dipinti; e se convenga istituire delle scuole di ristauro.

CIRCOLARE

Milano, 2 Marzo 1872.

Fino dai primi giorni dell'agosto del 1871, il Comitato annunciava che l'onore di tenere la seconda Esposizione nazionale per le arti belle era stato da S. E. il signor Ministro della pubblica istruzione assegnato a questa città.

Ora, ci piace confermare quell'avviso, ed aggiungere ancor più, che tutte le intelligenze sono prese affinchè l'Esposizione medesima avvenga al Salone del Pubblico Giardino, già eletto ritrovo per simili occasioni, e che, all'uopo dell'opportuna collocazione del numeroso concorso fin d'ora prevedibile, gli sia aggiunto un locale accessorio dove albergarvi nel modo migliore le opere onde verrà onorata la nostra festa dell'Arte.

L'apertura dell'Esposizione avrà effetto al 26 agosto e durerà, senz'interruzione, fino al giorno 7 ottobre, inclusivo.

Un regolamento determina fin d'ora le condizioni di tempo e di forma dell'annuncio delle opere, quelle del loro invio, dell'ammissione loro e della restituzione.

Ulteriori disposizioni verranno date, ed intelligenze prese, di mano in mano, onde disciplinare partitamente il regolare andamento di questa impresa; impresa che il Comitato sente ed intende dividere con tutti i Rappresentanti dell'Arte Italiana, affinchè essa vi faccia atto degno di sè in questo momento incomparabile di risorgimento della sua vita civile.

Il Comitato, dal canto suo, nel convitare a questo solenne cimento non che gli artisti, quanti hanno a cuore l'arte e l'intelligenza del paese, si compiace di trovarsi non senza forti ragioni per promettere e per sperare.

La nobile Parma, due anni sono, ci ha accennato il cammino: la città nostra non mancherà di innoltrarvisi risolutamente. Come colà, l'Esposizione nostra non resterà un fatto isolato, e senza lauti incoraggiamenti. Intanto, ad essa contemporanei saranno non uno, ma due Congressi ed un'altra Esposizione. L'Esposizione sarà quella di opere di pittura e scultura e di lavori industriali d'arte antica, dai quali, principalmente, possa essere illustrato il periodo della scuola Lombarda dalla metà del secolo XV alla metà del successivo in cui si riassume quella feconda operosità onde fu preparata la sublime apparizione di Leonardo da Vinci e che si mantenne egualmente splendida dopo di lui, fino all'estinguersi, prostrata dalla malvagità dei tempi. I due Congressi sono quelli degli Artisti e degli Ingegneri Architetti, consociati in fraterno accordo, come speciale circolare ha già fatto pubblico.

Nè questo sarà ancor tutto. Il monumento al sommo Leonardo, lungo lavoro e non men lungo desiderio dei cittadini, ora giunto a compimento, verrà eretto e solennemente inaugurato: un saggio dell'immensa congerie delle sue meditazioni, contenuto nel Codice Atlantico posseduto dalla Biblioteca Ambrosiana, vedrà la luce contemporaneamente, e così altri avvedimenti e studii che facciano meglio conoscere i nostri monumenti e le nostre vicende artistiche, loro si raggrupperanno intorno.

Ministero, Provincia e Comune sono, poi, concordi nel porgere in diverso modo, mano generosa al Comitato. Egregie somme, per acquisto di opere all'Esposizione, furono disposte dal Ministero e dalla Provincia: il concorso del Comune, sebbene diverso, non sarà nè meno diretto nè meno efficace; e la proverbiale ospitalità dei cittadini farà, indubbiamente il resto per rendere ai cultori dell'Arte, qui convenuti, cara e memoranda una festività che non dovrà intitolarsi vanamente del nome di Nazionale.

Il Comitato.

Tavole

FINIS CORONAT OPUS

Quadro e disegno a penna di Alberto Gilli, *da Chieri.*

Giovani e belli e pieni di baldanzosa vigoria, sentironsi nei fianchi anelanti gli sproni di un superbo lanciere; sbuffando e nitrendo — in mezzo al turbine della battaglia — bevettero l'odore acre del fumo e della polvere; udirono rasente le orecchie il fischio rapido e minaccioso delle granate e delle palle; — si vinceva — ed essi tornavano a testa ritta, fieri nel passo, allegri nei movimenti; si era battuti — e le povere bestie, nello scompiglio della ritirata, prendevano un'aria cupa e dimessa, camminavano a collo chino e parevano meditare sui casi della giornata — sui trionfali successi delle ore prime, sulla catastrofe della sera.

Così, per quattro o cinque anni, la loro esistenza fu splendida, le loro fatiche furono marziali. Ma un giorno, dalla profonda ed ariosa scuderia della caserma, i due animali vennero tratti nella lurida stalla di un vetturino. Doloroso passaggio — metamorfosi crudele. Nella loro mente cavallina, i poveretti non sapevano darsi pace di quella novità. La credettero qualche tempo uno scherzo — un brutto scherzo e non altro. Ma lo scherzo, pur troppo, non ebbe più termine. Allora la vita fu aspra e greve davvero. Bisognò correre di qua e di là, correre come pazzi, e sotto le assidue recidive della frusta; bisognò, cento volte, star fermi per delle lunghe ore in mezzo la via, nell'angolo di una piazza o davanti una porta; correre o star fermi di giorno come di notte, alla pioggia, al nebbione, al gelo, alla neve; cascar di noia, di fame e di sonno, vivere di poco e cattivo fieno, di rabbiose apostrofi, di staffilate e di calci; la sola ombra di consolazione, doverla cercare nelle antiche memorie, magra cosa...

> . . . O campi aperti!
> O sol diffuso! O strepito dell'armi!
> O gioia dei perigli! O trombe! O grida
> Dei combattenti! . . .

Ora si appressa l'ultimo fato. Già toccano la palma del martirio. Sono decrepiti, sono affranti, hanno conosciuto il fondo di ogni miseria; — non ne possono più. « I cavalli ai leoni!... » E dietro le sbarre della gabbia, fatti più feroci per la cupidigia del pasto, i leoni ruggiscono. Ma quella gabbia e quelle belve e quei ruggiti, i due morituri non li veggono e non li odono più... Sono ciechi e sordi...

AL POZZO

Quadro di Angelo Beccaria, *da Torino.*
Acquaforte di Domenico Casella, *da Genova.*

Al pozzo del cascinale, sotto l'antico faggio, presso il sentiero mezzo ascoso nell'erba, la scena può essere varia; può essere il queto episodio della vita rusticana — e può essere il dramma.

Oggi quelle due figlie dei campi si chiamano — supponiamo — Maria e Catterina, e nient'altro; ma domani saranno forse la Bettina e la Ghita del *Faust*, e allora nel dialogo gemerà il grido soffocato del rimorso e dell'onta, un'anima potrà sentirsi perduta nel buio deserto della colpa, perduta in mezzo ai sogghighi della gente inappuntabile.....

« Bettina. Hai udito di Barbarina?
Ghita. Nulla ho udito: sai ch'io non vado gran fatto fuori.
Bettina. Certo, me l'ha detto oggi Sibilla. Ella ci è finalmente incappata. Ecco come finiscono con la lor boria.
Ghita. Che è ciò?
Bettina. E' puzza! Quando desina ella dà da mangiare a due.
Ghita. Ohimè!
. . . . »

Ma nel quadretto del Beccaria c'è tanta pace!... Abbiamo davvero troppo lugubremente fantasticato.

FINITA LA MESSA

Disegno di Guido Gonin, *da Torino.*
Zilografia di Giuseppe Barberis, *da Torino.*

La messa è finita, — incominciano le confidenze. Dopo il poema della fede, il poema del cuore.

La penombra della chiesa è fatta per gli angeli e la preghiera; ma qualche volta un folletto bizzarro discende a fianco delle vezzose genuflesse — e la preghiera svanisce in un sospiro.

La preghiera svanisce — vi sottentrano le ansie palpitanti e febbrili, un'idea fissa, una specie di vertigine immota, le visioni voluttuose...

Oggi è disceso — il folletto — d'accanto alla bionda vergine dal volto soave, dalla candida veste; — oggi è disceso, ritornerà domani e doman l'altro, e il volto della vergine — a poco a poco — diventerà tutto pallido e triste, perchè quel folletto è terribile — si chiama l'Amore.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.
Gerente Luigi Pomba.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

FINIS CORONAT OPUS.

Angelo Beccaria dip. *D. Casella inc.*

AL POZZO

L. BARBERIS INCISE

FINITA LA MESSA

L' ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

BIOGRAFIA

DI LORENZO BARTOLINI
e del monumento a NICCOLO' DEMIDOFF inaugurato in Firenze.

Solennemente inauguravasi testè il magnifico monumento, che il principe Anatolio Demidoff, nello abbadonar l'Italia, donava alla città di Firenze. — Questo ricchissimo presente non poteva riuscire che gradito ai Fiorentini, perchè, ricordando loro le sembianze di un benefattore del popolo, accresce il patrimonio artistico della città di un'opera insigne di un grande scultore dell'epoca moderna, dell'illustre L. Bartolini.

Proponendomi di tener parola di questo monumento, noto finora a pochissimi, confido che non riuscirà sgradito un breve cenno biografico dell'artista che lo scolpì, a cui si debbe il principale incremento al risorgere dell'arte odierna in Italia.

Nacque Lorenzo Bartolini a Savignano, in quel di Prato, da Liborio e da Maria Maddalena Magli, addì 7 del mese di gennaio dell'anno 1777.

Il padre di Lorenzo era magnano. Persuaso che la professione migliore da assegnarsi ai figli sia quella esercitata dai padri, insegnava la sua a Lorenzino obbligandolo a maneggiare il martello e la lima, contuttochè questi avesse disposizioni felicissime per l'arte, e le dimostrasse storiando le mura della casa e della bottega col carbone della fucina paterna.

Accadde che la famigliuola da Savinano si portò a Firenze per stabilirvi la propria dimora. Non è da dirsi se questo cambiamento di domicilio tornasse gradito al giovinetto, il quale alla vista di tanti capolavori di pittura e di scultura sentiva più che mai infiammato lo spirito dalla febbre dell'arte. Ma tristi giorni ebbe a passare in quel tempo il povero Lorenzo. Il padre, a cui non sorrideva in modo alcuno l'idea d'avere un figliuolo artista, studiavasi di inculcare le massime dell'obbedienza al piccolo recalcitrante con argomenti molto convincenti, ma poco persuasivi, quali erano quelli dei pugni e delle bastonate. Liborio era uomo testardo, e siccome Lorenzo accennava già di aver carattere tenacissimo e fiero, possiamo bene immaginarci quali battaglie si combattessero giornalmente fra il padre ed il figlio. E certo queste dovettero giungere al punto di riuscire insopportabili a tutti e due, perchè un bel giorno Lorenzo essendo stato più del solito maltrattato, se ne fuggì da casa, e riparò in Savignano presso un suo zio.

Tornato di poi a Firenze, ottenne dal padre, mercè la mediazione dello zio, di frequentare le scuole di disegno dell'Accademia; ma la concessione non fu senza condizioni, e quali condizioni! Lorenzo, fanciullo di dodici anni, ebbe facoltà di frequentare le scuole desiderate a patto però di provvedere a sue spese al proprio sostentamento. Lietissimo il giovinetto di poter dare un eterno addio ai mantici, alle lime, ai grimaldelli e alle chiavi, cercò il mezzo di sostentarsi allogandosi (nelle ore non occupate dallo studio) come fattorino di bottega, prima col sarto Robinson, in via dei Fossi, e quindi con un vetraio.

Quando fu un poco sbozzacchiato negli elementi del disegno, lasciò il vetraio e passò con un certo Boccini lavoratore di alabastri; finchè poi, acquistata famigliarità con quel genere di lavori, si acconciò in Volterra con un tal Corneil, che aveva fama di esser molto valente nella

esecuzione delle sculture in quella materia. Nello studio del suo principale, Lorenzo ebbe occasione di vedere un esemplare delle incisioni del Flaxman (ricercatissime dagli studiosi), l'acquisto delle quali non era da tutte le borse, e desideroso di cavarne i lucidi ne chiese il permesso, che venne negato. Ma insistendo il giovane, e dichiarandosi pronto a rilasciar finito senza mercede un certo lavoro che aveva tra mano, pur di ottenere il favore richiesto, la sua domanda ebbe favorevole accoglienza. Senonchè non risolvendosi mai il Corneil a mantenere la data parola, Lorenzo, stanco di aspettare, ricordandosi in mal punto di essere stato un tempo magnano, si fece una chiave, e di notte tempo s'introdusse nel gabinetto del principale. Aveva appena dato cominciamento a cavare i lucidi tanto agognati, quando il Corneil, sia che patisse d'insonia, o che avesse qualche sospetto, lo colse *in flagranti* lucidando le composizioni delle tragedie di Eschilo. Dopo questa scappata, Lorenzo ebbe a lasciare la fabbrica, e tornarsene a Firenze, ove, per la prima volta, modellò un'*accademia* dal vero tenendo a modello un suo minore fratello.

Fra il lavoro degli alabastri, qualche studio d'arte, fatto sotto la scorta dello scultore Insom, e nello studio di Angiolo Corsi, passò il Bartolini i primi anni della sua giovinezza in Firenze. Che in quegli anni facesse larghi guadagni non è supponibile, perchè spesso era costretto a chiamare in sussidio (per ingrossare il provento della magra giornata) la musica, suonando il violino nelle orchestre dei minori teatri della città. Raccontasi anche come dalla orchestra salisse sul palco scenico cantando nel teatro della Piazza Vecchia, una romanza scritta appositamente per lui; e si dice che romanza e cantante fecero furore. Così passava il suo tempo, quando una occasione si presentò al Bartolini che decise del suo avvenire.

Era tutta l'Italia in convulsione per le vittorie della Repubblica francese. Chi guardava al passato, piangeva, sgomento del presente e dell'avvenire. I giovani, i quali avevano tutto da guadagnare e nulla da perdere dagli avvenimenti, che tutto sconvolgevano il vecchio ordinamento sociale, guardavano con amore la nuova stella, sorta all'orizzonte, e ardevano dal desiderio di prendere parte ai fatti gloriosi che si andavano compiendo.

Bartolini, giovane, partecipava alle idee dei giovani. Veder Parigi, studiare sotto il celebre David, era il suo sogno, il desiderio ardentissimo della sua vita. Ma come fare? Dove avrebbe trovati i mezzi per tanto viaggio? Parve per un momento che la fortuna volesse favorirlo. Un tal giorno un generale francese, che aveva acquistati certi lavori di alabastro nella bottega del principale di Lorenzo, udendo con quanto calore parlasse della Francia e quanto desiderio avesse di recarsi a Parigi (piacendogli l'aria geniale e franca del giovane) consentì di prenderlo seco, aggregandolo in qualità di disegnatore al suo stato maggiore. La partenza fu fissata pel giorno dipoi.

Lorenzo ebbe a morirne dalla consolazione; ma la fortuna che pareva esserglisi dichiarata propizia, tornò ben presto a volgersegli contro. Giunto a Genova, il generale ebbe nuovi incarichi e dovè separarsi dal Bartolini, il quale, per tal modo, perdeva protettore ed impiego. Da quel giorno cominciò per il nostro artista una lunga lotta fra il volere e il potere. Fisso nell'animo di procedere oltre, seguitò il suo viaggio, ed a forza di stenti potè condursi a Marsiglia. Un passo era fatto. Parigi era meno lontano di prima. Finalmente vi giunse, pellegrinando e guadagnandosi il pane come meglio sapeva e poteva. Ma giunto colà, rimaneva la difficoltà seria, quella di mantenervisi.

Lungo sarebbe il narrare gli stenti che il povero giovane ebbe a sopportare laggiù. Quando la fame si faceva sentire più del dovere, Lorenzo prendeva il suo violino, andava per i caffè, ove suonando e cantando raccapezzava il pane per il domani. Talvolta, ed era gran ventura, aveva occasione di raggranellare qualche soldo, facendo ritrattini in disegno o in plastica; ma queste commissioni non erano però molto frequenti, e conveniva ricorrere, nelle soluzioni di continuità, al solito spediente del violino e della canzonetta. Tuttavia egli era pieno di brio, di coraggio e di speranza. Studiava allora nella scuola di David, ove strinse amicizia grandissima con Ingres, e la sua educazione artistica procedeva di bene in meglio. David non era soltanto un grande artista, era pur anche un raro maestro, nè violentava mai le inclinazioni dei suoi alunni, lo che è provato dalla varietà di maniere e di scuola che distinsero in Francia i migliori allievi di lui. Così Lorenzo potè conservare le sue tendenze, il suo carattere artistico, indipendente ed originale.

David riscontrava nei saggi del giovane scultore « un « sentimento semplice e fino, una larghezza ingenua, ca- « ratteristica dell'arte antica fiorentina, esprimente il « vero senza miscuglio di realtà volgare. Incoraggiato ed « approvato dal David, Bartolini lasciò ad altri la cura « di contraffare negli studi le statue antiche, e continuò « ad interpretare la natura come la intendeva, senza in- « terporre ad ogni momento fra sè e quella i tipi appro- « vati di bellezza officiale » (1).

La prima opera di Bartolini, dopo di essere uscito dallo studio di David, fu il concorso per la pensione in Roma, la quale allora veniva concessa anche ai forestieri, in forza dei cambiamenti accaduti nelle condizioni politiche di Europa.

Bartolini fu adunque ammesso al concorso; ma sfornito di mezzi per comprarsi la creta occorrente, procurarsi i modelli, e provvedere alle spese più urgenti, avrebbe dovuto ritirarsi se non gli fosse venuto in soccorso un pentolaio, il quale, oltre di fornirgli a credito la terra da modellare, lo chiamò a dividere secolui la magrissima cena. Il nostro artista ricordava sempre con compiacenza mista di orgoglio quegli anni di estrema povertà, e condiva di comico brio il racconto delle sue miserie. Vi fu un tempo in cui egli ed il Pananti, poeta maltrattato anch'egli dalla fortuna, andavano la sera in una botteguccia remota dove con pochi soldi avevano una pagnotella ed un bicchiere di birra; razione, che per ambedue rappresentava, se non in forma, certamente in sostanza, i tre pasti quotidiani. E vero tempo di cuccagna fu per il Bartolini quello in cui, avendo stretta amicizia con un capoccia di una certa officina, venne invitato da questi, che ben conosceva le strettezze in cui dibattevasi il giovane italiano, a dividere il rancio giornaliero degli operai. Pane guadagnato, perchè la fabbrica era alla distanza di più di un miglio da Parigi, nè sempre il tempo era mite e sereno. Pur tuttavia la cosa non era da guardarsi per il sottile, e Bartolini, dopo la strada fatta, mangiava con fame da lupo e con gran gusto (trovandolo squisito) il suo piatto di pomidori verdi strascicati nel tegame, o di fagioli, o di stoccafisso rifatto con cipolle, annaffiato con un bravo bicchiere di *piquette* o di sidro. Poi, levate le

---

(1) Delaborde - Lorenzo Bartolini - *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1855.

mense, per tacito consenso, si metteva sotto braccio una bella targa di pane, e questa serviva per baloccare lo stomaco fino all'ora medesima del giorno appresso.

Bartolini si pose a lavorare al saggio di concorso con tutto l'entusiasmo di un'anima innamorata dell'arte, e con la speranza di giungere finalmente con esso a coglier il frutto di tanta perseveranza, di tanta forza di volontà adoperate per anni ed anni affine di giungere ad essere artista.

Anche qui la fortuna gli sorrise a mezzo; non ebbe la pensione, ma riportò il secondo premio. La decisione degli Accademici non parve spassionata; i condiscepoli di Bartolini, per quanto sdegnassero la via in cui questi si era messo, sclamarono all'ingiustizia, e presero parte per lui contro i giudici. La opinione pubblica si mostrò favorevole al saggio del giovane italiano, e questo trionfo di scuola e di pubblico fu tale da procurare al nostro Lorenzo la commissione di alcuni lavori, che ne accrebbero la riputazione. Uscito dalla oscurità, preso in affezione dal Denon, ebbe a condurre un bassorilievo rappresentante la battaglia d'Austerlitz per decorarne la famosa colonna della piazza Vendôme. Il Delaborde scrive « che « questo bassorilievo è uno dei meno accademici e dei « più energicamente composti di quel monumento ». Poco tempo dopo la principessa Elisa Bonaparte nominava il Bartolini professore di scultura nell'Accademia di Carrara, e l'artista (già agguerrito dalla esperienza contro gli eccessi della pratica e dei falsi sistemi), rimpatriava per combattere con l'esempio e gli ammaestramenti e i pregiudizi ed i sistemi di scuola, che alsavano l'arte in Italia.

Caduto Napoleone, e reintegrata nello Stato di Modena Maria Beatrice di Este, con decreto del 27 di settembre 1816 veniva intimato ai *professori fiorentini* dell'Accademia, fra i quali era pure il Bartolini, di uscire dai Reali Stati Estensi. In quella occasione il Bartolini potè ascrivere a sua ventura l'uscirne con la vita salva; imperocchè, sia per le inimicizie suscitatesi fra gli artisti con le sue nuove teorie e col suo spirito vivace e aggressivo, sia per essere noto al paese come devoto alla causa dell'imperatore Napoleone, fu cercato a morte dal popolo furibondo, che non avendolo potuto avere nelle mani, sbollì la sua collera spezzando quante opere si trovavano nello studio. Così andarono perduti un gruppo rappresentante l'imperatore Napoleone, la imperatrice ed il re di Roma, ed il modello di una statua colossale di Napoleone I, unitamente ad altri importanti e pregevoli lavori. Andò salva da questo eccidio la statua in marmo di Napoleone (della quale era stato fracassato il modello) perchè il Bartolini, non avendo posto sufficiente nel suo studio, l'aveva fatta trasportare nel convento del Carmine (2).

Bartolini che era partito da Firenze semplice lavorante di alabastri vi tornò artista di grido e maestro provato. Fu danno non lieve, scrive il conte Emilio Lazzoni, per l'Accademia di Carrara « il partirsi del Bartolini. Ma fortunatamente lasciava egli fra noi sì radicate tradizioni nell'insegnamento, nello stile e nel gusto dell'arte, che non era possibile, anche volendo, disconoscere o dimenticare ».

Firenze, che poteva dirsi la patria di Bartolini, lo disconobbe e lo avversò fieramente, tanto che per vivere dovè il nostro artista tornare di nuovo a lavorare l'alabastro aspettando tempi migliori, tempi, che ad un ingegno sì eletto non potevano mancare, come difatti non mancarono. Non curato dai compatrioti, fu ricercato e stimato dagli stranieri per i quali eseguì bellissime statue e molti ritratti. Si ricordano, tra le opere scolpite dal Bartolini in quel tempo, il *Vendemmiatore*, acquistato dal conte di Pourtalés; una *Baccante* per un signore inglese; due *Danzatrici* ed una *Venere* giacente, riproduzione in marmo della celebre Venere di Tiziano posseduta dalla Galleria degli Uffizi. La bellezza di queste opere diede celebrità all'estero al nome di Lorenzo; e la celebrità acquistata fuori di patria cominciò a guadagnare gli amatori ed i giovani artisti alle innovazioni bartoliniane. Però il sinedrio accademico si dimostrò inesorabile, e le porte dell'Accademia rimasero chiuse per lunghi anni al nostro autore. Stefano Ricci, artista della vecchia scuola, aveva preso posto alla predica, nè al Bartolini riuscì mai di spuntarcela. Così questi ebbe a togliersi in pace di vederlo preferito nella esecuzione del monumento a Dante in Santa Croce e nel conferimento del posto di professore di scultura rimasto vacante per la morte del Carradori. Ma Stefano Ricci era stato lodato dal Canova, e questo bastò perchè venisse reputato il più grande scultore di Firenze.

Di queste sue avversità, il Bartolini tenne proposito in una lettera, indirizzata all'amico Benericetti, nella quale è detto: « Per amore di patria, da Parigi venni in Car- « rara: di là il destino mi balzò all'isola d'Elba, e per- « fino nella mia cuna, ove sperava consolarmi con dare « un migliore slancio al poco sapere che esisteva in quel « tempo nella difficile arte della statuaria. Ma qual fu « la mia sorte! Beffato il buon desiderio, sfigurato il mio « carattere morale, rivolsi la mia consolazione alla soli- « tudine, ed all'operare con assiduità. Con le mie deboli « produzioni acquistai considerazione presso i distinti « personaggi stranieri che quivi passavano; e ciò diede « luogo a darmi la commissione del gruppo della *Carità*, « allora perseguitato con ogni turpitudine dai miei av- « versari; ma quel lavoro un giorno però sarà giudicato « come una scultura politica, che comprende il vero « senso del Vangelo ».

Finalmente, dopo oltre vent'anni di soggiorno in Firenze, veniva nel 1839, alla morte di Stefano Ricci, chiamato, secondo il suo desiderio, a professare l'insegnamento della scultura in quell'Accademia ove aveva cominciato il suo tirocinio artistico nelle scuole di ornato e del disegno di figura.

Bartolini, artista e insegnante, non ammetteva altro modo di salvezza per l'arte moderna che lo studio del vero: nessun altro progresso fuor che quello di tornare alla semplicità primitiva di cui la scuola italiana aveva allora perduta la tradizione. Ei non risalì alle forme arcaiche dei primi artefici, come avevano fatto gli Alemanni, perchè, sdegnoso di ogni servile imitazione, non voleva assimilarsi materialmente la maniera di essi; e perchè aspirava a più alto intento, qual era quello di rinnovare l'arte italiana non già col mezzo estrinseco della imitazione delle forme antiche, ma con quello intrinseco del rispetto e della ossequienza agli antichi principii. Fu detto da' suoi detrattori, dei quali ebbe molti e maligni, ch'ei sdegnasse la greca scultura, e ne beffasse i più pregiati esemplari; che abborrisse dall'ideale, riponendo l'eccellenza dell'arte nella sola imitazione della

(1) La statua di Napoleone in dimensioni colossali era stata fatta per esser posta in una piazza di Livorno. Rimasta senza destino, lo scultore la ritenne presso di se in Firenze. Morto Bartolini venne acquistata dal governo francese e donata alla città di Bastia.

natura; e questo non era. Ei rispettava ed ammirava i capolavori dell'arte greca, informava le sue opere a peregrini concetti, nè faceva guerra che al falso sotto apparenza di vero, ed a coloro i quali con l'autorità di una usurpata reputazione o per altri fini malvagi lo tenevano in seggio.

« Chi sa copiare (scriveva il Bartolini contro chi lo riprendeva circa il suo insegnamento) tiene le redini dell'arte. E se ciò non fosse, che potevano servire a Zeuzi le cinque vergini, se non avesse saputo copiare le astrazioni delle parti per formare un tutto bello? Perchè non si emancipò coll' idealismo? Avrebbe così risparmiata la spesa dei modelli e la difficoltà di trovarli e adattarli al soggetto. Ma vuole, quel diffamatore di Socrate, conoscer l' errore delle sue teorie? Interpelli la netta coscienza di tutti gli artisti, se hanno mai potuto rendere perfettamente ciò che dovevano copiare, e se non sarebbero contentissimi di giungere a distinguersi anche con la copia di un gobbo; poichè chi saprà copiarlo, farà Apolli e Veneri occorrendo. Tutte le parti della natura o belle o deformi, hanno le medesime difficoltà per copiarsi ».

E per difendersi dagli attacchi velenosi degli avversari per avere, in onta ai classiconi della scuola, dato a copiare ai giovani un gobbo, egli scriveva : « Io non ho « mai inteso di prendere un gobbo per modello di pro- « porzioni nè di regolare bellezza, ma ho voluto assue- « fare lo scolaro a rendersi padrone di quello che vede « senza sistemi, e senza il pregiudizio dell'idealismo, « onde possa estrarre dalla natura le parti adattate al « suo soggetto, mediante la scelta del bello naturale che « si acquista con l'esperienza ed esaminando le opere di « quei sublimi intelletti che più si sono a quella av- « vicinati ».

Il gobbo offerto dal Bartolini per modello ai suoi scolari, cioè l'*Esopo che medita le sue favole*, spiegava (secondo egli scrive) « la verità di non dare agli scolari un solo e « perpetuo modello da studiare, onde poi non sieno co- « stretti di ricorrere ad un Giove per farne un Apostolo » ed inculcava anche l'altra verità di fermare costantemente l'attenzione dello scolaro a riprodurre l'originalità della natura.

Quanto si fosse lontani da quella *originalità della natura* lo dice uno scritto di un pittore di quel tempo, il quale, dettando precetti di arte, usciva in queste parole:

« Siamo noi miseri pittori, ridotti a sì mal punto nei tempi nostri, che non facciamo mai una sacra famiglia senza pensare a Raffaello; una battaglia senza guardare Lebrun; un Cristo morto, senza dare un'occhiata al Caracci; un S. Francesco, al Cigoli; un S. Girolamo allo Spagnoletto, e così del rimanente. Così pensando, così osservando, noi non facciamo che insultare noi stessi, contaminando il cielo sotto del quale siamo nati.

« Che cosa avevano in sè di tanto pernicioso, dimanda il Delaborde, le dottrine del Bartolini? Fino a qual punto l'uomo che se ne era fatto l'apostolo poteva essere accusato di eresia? Che cosa mai riscontravasi nella sua ambizione per metterlo al bando dell'arte? Bartolini, egli soggiunge, non era uno di quei genii audaci che tutto sconvolgono, come fece Michelangiolo, il campo della invenzione per impiantarvi imperiosamente un' arte nuova. Volerlo trasformare in Titano sarebbe esagerazione, e val meglio considerarlo per quello che fu veramente, cioè un ribelle sull'Olimpo ove siedevano in trono Canova ed i suoi seguaci. Per quanto modesta in apparenza fosse la parte assunta dal Bartolini, richiedeva nondimeno una forza di volontà e di carattere non comune. La inobbedienza di Bartolini a certi principii, i quali, sotto colore di verità assolute, non erano altro che verità eccezionali o di circostanza, bastò per fare di lui un innovatore sfrenato, un nemico accerrimo delle regole, mentre in verità era tutto l'opposto. Il suo modo d'intendere l'arte, la sua maniera esprimevano soltanto la volontà di risalire alle sorgenti alle quali si erano abbeverati i maestri del XV e XVI secolo. Invece di limitarsi ad una imitazione rituale della statuaria antica, la maniera di Bartolini mostrava uno scelto studio della natura e la intelligenza del vero, senza eccesso di realismo. E fu appunto quella equa proporzione fra la riproduzione servile del fatto ed una troppo libera interpretazione che fu accusata di cieco radicalismo, confondendo e fingendo di confondere quei tentativi di rinnovamento dell'arte italiana con altri tentativi che l'avevano in passato materializzata ».

Bartolini, per i parrucconi, era un nuovo Michelangiolo da Caravaggio, un artista di corta veduta che non domandava alla figura umana di pensare, ma soltanto di essere. E tutto questo perchè non rivedeva e correggeva la natura secondo i metodi prescritti, e perchè ricusava di armarsi di un compasso per proporzionare le forme dei suoi modelli a certe forme che dalla scuola erano reputate classiche.

Col tempo, mano a mano che la vecchia generazione spegnevasi, le ire sbollivano, e l'ammirazione per l'artista

cresceva ad ogni opera che dava compiuta; ammirazione che raggiunse il colmo quando alla Ninfa Lombarda, alla Fiducia in Dio, alla statua di Macchiavelli, al sepolcro della contessa Zamoïski, tenne dietro il sublime gruppo dell'Astianatte, che, unitamente al monumento Demidoff, lasciò incompiuto.

Occupatissimo nelle molte opere di scalpello da lui incominciate, quasi tutte di commissione, opere attorno alle quali spendeva, nella sua incontentabilità, cure e denari, la morte lo colse addì 20 di gennaio 1850 in età di anni 73, nel colmo della sua gloria.

Bartolini ebbe mente elettissima, ed oltre l'arte della scultura e della musica, amò di vivo amore le lettere, in ispecie le classiche. Egli non aveva avuta alcuna istruzione letteraria, ma l'ingegno in lui suppliva agli studi. La sua *università*, scriveva egli al Benericetti, era stata *la esperienza, e la sentenza dei tribolati che si adirano con la fortuna. Se io sono ignorante, non è per mia colpa; la miseria è stata la nemica della mia educazione.* Fu grande amico di Rossini a cui scolpì per due volte il ritratto; e della amicizia sua si onorarono il Cherubini, Giovan Battista Niccolini, il Byron e madama di Stael, dei quali personaggi scolpì più volte la effigie.

Ebbe in moglie Virginia di Costantino Boni, che gli partorì Paolina, Giulia e Maria. Non lasciò nessuna disposizione testamentaria, nè grande fortuna. Il corpo di Lorenzo Bartolini giace nella cappella dei pittori all'Annunziata dentro la sepoltura stessa ove giacciono le ossa di Benvenuto Cellini.

Ora che abbiamo parlato dell'artista, parliamo del monumento.

Il gruppo principale si compone del commend. Nicola Demidoff che sta assiso in mezzo alla *Riconoscenza* filiale e popolare. Nella mano sinistra tiene il codicillo con cui dispone dei suoi beni situati in Toscana a favore del suo figlio Anatolio: la mano destra posa sul petto del figlio rappresentato all'età di quindici anni, il quale con tenerezza premendola con ambo le sue, esprime siffattamente il suo affetto pel genitore. Alla sinistra posa genuflessa una giovane donzella, deponendo con atto esprimente riconoscenza una corona di fiori ai piedi del costante benefattore del popolo.

A destra vedesi la figura della *Siberia*, allusione alla sorgente delle ricchezze dell'illustre defunto. La figura principale semiassisa rappresenta una matrona; ha espressione severa ed asiatica, è tutta ricoperta con un manto, ha calzari nordici; il capo si vede coronato di ciocche di pino e torrito, denotando così anche il carattere politico della provincia. Nella mano sinistra tiene un gran martello dei minatori, quale è pure nello stemma della famiglia dei Demidoff. Il piede sinistro posa alquanto rilevato sopra un masso di malachita, accanto al quale si scorge la testa di una *Fama*, il tutto quale allegoria delle miniere. Nel braccio destro regge *Pluto* bambino che col braccio sinistro posa sulle spalle della Siberia, e nella destra mano regge una borsa onde alludere al prodotto delle miniere.

La figura a sinistra, che è la più bella di quello splendido monumento, è un'allusione ai sentimenti sublimi di pietà e di umanità del defunto, il quale consacrò la propria casa al nobile e pietoso uso di pubblico spedale e contemporaneamente istituì in un'altra sua abitazione un ricovero per educare il povero. La figura principale semiassisa rappresenta una bella Matrona vestita, il capo ingemmato di un diadema con le armi della famiglia Demidoff, alludendo con ciò alla pietà e misericordia ereditaria di quella casa. La mammella sinistra scoperta accenna alla caritatevole e soccorrevole prontitudine. La gamba sinistra, parimenti scoperta e scalza, denota che la vera misericordia, anzichè pensare al proprio comodo, affronta intemperie, disagi e pericoli onde non tardare ai pietosi uffici. Nel braccio sinistro sorregge un bambino quasi moribondo, al quale con atto amorevole porge la tazza salutare e con sguardo di deliziosa compiacenza vigila il ritorno delle forze vitali del fanciullo. Al fianco destro le sta dritta in piè una bambinetta tenendo nella destra una rocca allusiva all'educazione utile e popolare. Colla mano sinistra la fanciulla palpa il piedino del bambino, e nel ridente volto esprime la contentezza di sentirlo tornare a vita.

Il gran manto della Matrona avvolge tutta l'orfanella ed è aperto nella mano sinistra della Matrona onde cuoprire il rinvenuto infermuccio e ricovrarvi tutti i bisognosi di misericordia. La figura a sinistra sul tergo del gruppo principale rappresenta la *Musa della letizia e delle feste*, allusione ai continui e splendidi trattamenti di cui l'illustre defunto fu cortese alle persone distinte di tutte le classi onde meglio incoraggiare le industrie ed i commerci. La figura rappresenta una bella giovane a torso nudo, il corpo e le gambe ricoperte di un manto, il capo coronato di pampani, alla destra tenendo un mesciroba, poggiando la sinistra sulla lira. Le gambe incrociate alludono al trasporto pel ballo e tutta la figura semiassisa dimostra un intervallo di riposo della danza. La figura sul tergo del gruppo principale, la *Musa delle belle arti*, allude alla protezione magnanima ed intelligente che il defunto elargiva alle arti del disegno. La figura semiassisa rappresenta una bella giovane ignuda nell'atto di scuoprirsi tutta, tenendo il manto aperto nella sollevata destra ed indicando siffattamente che le arti del disegno devono in primo luogo e sopratutto seguire le orme della natura; nella mano sinistra tiene emblemi idonei, compasso, scalpello e pennello ed uno specchio onde mostrare che le arti devono in pari tempo essere vere e ritrarre il vero non l'ideale e il fantastico. La testa è coronata di fiori; l'acconciatura delle chiome a varie fogge, il collo e le braccia ingemmate tendono a spiegare che le arti del disegno, possono, anzi devono imitare tutti gli oggetti, tutte le fogge, e di tutti i tempi, guidate che siano dal retto criterio e dall'assennato discernimento.

Sulla faccia dell'imbasamento del gruppo principale è apposta in lettere di bronzo la seguente iscrizione:

PERCHÈ
IL POPOLO DI S. NICCOLÒ
AVESSE OGNORA DINANZI MEMORIA VIVA
DEL COMMENDATORE NICOLA DEMIDOFF
INDEFESSO BENEFATTORE MUNIFICO
IL FIGLIO PRINCIPE ANATOLIO
AL COMUNE DI FIRENZE
QUESTO MONUMENTO
DONÒ
MDCCCLXX.

Sulla faccia dal lato destro dell'imbasamento stesso trovasi un bassorilievo rappresentante la morte del commendatore Nicola Demidoff; sulla facciata dal lato sinistro dell'imbasamento stesso vedesi un altro bassorilievo rappresentante il principe Anatolio, accompagnato dal sindaco comm. Ubaldino Peruzzi, dal ministro dell'istruzione pubblica Bargoni e dal cav. Melchiorre che presenta all'amministratore delle scuole e dell'asilo di S. Niccolò, priore Taviani, ed alla Superiora delle scuole di carità,

seguita da fanciulli, l'atto di donazione perpetua da esso fatto a favore delle scuole e dell'asilo suddetti. In fondo è effigiato il medico dei poveri in atto di dispensare dei medicamenti ai bisognosi, e una suora di carità che distribuisce del pane.

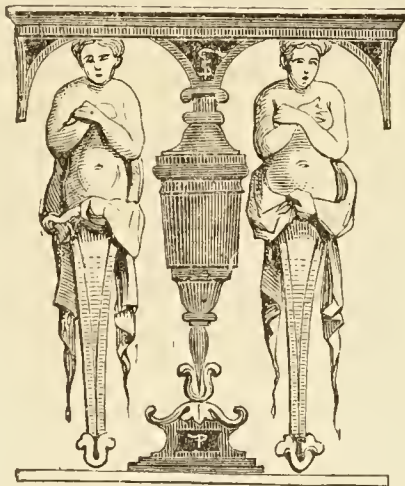
Sulla faccia poi di tergo di questo imbasamento sono effigiate in bassorilievo le armi della famiglia Demidoff, e su quella superiore del piedestallo trovasi apposta la seguente iscrizione:

OPERA DI LORENZO BARTOLINI.

C. I. CAVALLUCCI.

MUSEI E BIBLIOTECHE

I CODICI DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI

I.

Triste governo era quello dei Borboni nel reame di Napoli!

A' tempi di Carlo III qualche cosa si faceva sul serio; ma a' successori di quel re bastavano le apparenze di fare. Quando si parlò di ferrovie in Italia, re Ferdinando ordinò, primo tra' tiranelli di casa, che la locomotiva venisse a ravvivare le lente contrade del mezzogiorno. La ferrovia venne fatta, ma non andò oltre Caserta! Vano spettacolo di civiltà sotto una tirannide cieca e ridicola.

Tutto il mondo de' dotti si esaltava alla vista della dissepolta Pompei, ove si rinvennero non sperati tesori per le discipline archeologiche. Il tutto veniva gettato nei depositi del Museo senza discernimento. Si ponevano in evidenza oggetti di poca importanza; altri rarissimi ed unici lasciavansi confusi e dimenticati. Abbiamo già discorso delle molte scoperte fatte dall'illustre senatore Fiorelli (1) negli scaffali del Museo di Napoli, quando venne chiamato a quella direzione dal governo italiano. Venne fuori da quelle ricerche tutto un insigne medagliere di cui ignoravasi l'esistenza, e che oggi prende posto tra più rinomati d'Europa.

Paolo III, terminata in Roma la sua stupenda dimora, vi raccolse il primo nucleo di una biblioteca che fosse degna della Casa Farnese. Suo nipote il cardinale Alessandro non risparmiò spesa per completare l'opera dello zio e fece ripetuti acquisti nelle principali città d'Italia di Codici importantissimi. Non gli fu secondo il cardinale Ranuccio, che alla sua volta vi aggiunse non pochi volumi a penna sufficientemente rari. Ed in verità entrambi fecero a gara per arricchire quella celebrata raccolta, che venne poi ereditata dai Borboni di Napoli. Nel secolo XVI la Biblioteca Farnese non aveva l'eguale in tutta Europa per la rarità e importanza dei manoscritti e per la copia di edizioni preziose. — Che cosa fecero i Reali di Napoli di tanto tesoro di sapienza? La risposta è ben facile. Nei primi tempi si fece del rumore; si chiamarono uomini dotti alla direzione; si aggiunsero altri acquisti e donativi; in seguito a poco a poco, all'alito corruttore di quella sciagurata razza, si fece buio ove era luce piena e feconda; cominciarono la dilapidazione e il disordine; incettatori stranieri comperarono non pochi volumi de' più rinomati per biblioteche di altri paesi, e ben presto la confusione fu al colmo. Prendete qualche itinerario di Napoli, e non rileverete che poche cifre vaghe ed incerte: alcuni parlano di tremila manoscritti, altri di quattro mila, e vi citeranno una diecina di Codici che non sono poi sempre i più importanti della collezione. Domandate quanti Codici vi sono del X e XI secolo; domandate quanti sono i Codici miniati, e nessuno potrà rispondervi adeguatamente, perchè dei manoscritti non si conserva che un informe catalogo per ordine di materia!

Facciamo un po' di storia.

II.

Il principe Carlo Borbone, figlio di Elisabetta Farnese, ereditò la Biblioteca di Paolo III, e la fece trasportare in Napoli nel 1734, e non già prima come vorrebbe il P. Andres. Tutti i volumi, che ascendevano allora a circa dugentomila, vennero collocati nel palazzo reale di Capodimonte, insieme al Medagliere e alla Pinacoteca Farnese. La Biblioteca non venne fatta pubblica, se non quando fu traslocata nell'antico Palazzo degli Studi, quando questo stupendo edificio venne trasformato in Museo.

Nel 1767, con la prima espulsione de' Gesuiti, l'intera libreria di quella compagnia fu collocata nel Gesù Vecchio: più tardi andò ad arricchire la Biblioteca Farnese quando venne collocata nel Museo. In quella occasione il governo ordinò la vendita dei duplicati per fare nuovi acquisti. Incominciò allora il disordine: perchè non solo furono venduti gl'identici, ma si rinvennero nelle mani dei rivenduglioli preziosissimi Codici, unici, che fortunatamente vennero riacquistati. In generale vi fu saccheggio di molte opere insigni.

Vennero in seguito smesse due biblioteche, quella del Principe Tarsia e l'altra dell'Accademia Ercolanense istituita per lo studio degli scavi. Tutti i volumi vennero trasportati al Museo.

I manoscritti si arricchirono di molti Codici preziosissimi del vescovo Cavalieri venuti da Troia, ed altri provenienti dagli Abruzzi; ma fu nel 1806 quando vennero soppressi gli ordini religiosi in Napoli, che la Biblioteca del Museo si arricchì forse de' suoi più bei monumenti paleografici.

E prima di tutto dobbiamo citare i Codici stupendi di S. Giovanni a Carbonara che erano valutati fra i più insigni di Europa, e poscia quelli di S. Martino, di S. Domenico Maggiore e dei SS. Severino e Sossio; ed in seguito quelli della casa di S. Paolo Maggiore, dei SS. Apostoli. In questo periodo la collezione dei manoscritti si aumentò di moltissime opere, le quali forse costituiscono la parte più importante dell'intera raccolta. E maggiore ne sarebbe stata l'importanza se molti dei Codici appartenenti a S. Giovanni a Carbonara non fossero andati ad arricchire le migliori biblioteche d'Europa.

A tutti questi tesori immensi bisogna aggiungere ancora la Biblioteca di Monteolivelo, formata nel tempo della occupazione militare in massima parte con la rino-

(1) *Vedi fascicoli di Ottobre e Novembre del* 1871.

mata libreria Taccone, e che venne trasportata al Museo insieme alla Biblioteca di D. Francesco Carafa e con altri donativi di non lieve importanza. Si fecero pure diverse compre, fra le quali va notata quella di Melchiorre Delfico che era assai stimata a' suoi tempi. — Da quello che abbiamo detto si può valutare tutta la importanza della Biblioteca del Museo; massime nel riflettere che la sola Biblioteca Farnese, che ne costituì il primo nucleo, era considerata, a' suoi tempi, la prima di Europa.

Ma non abbiamo terminata la enumerazione di tutte le altre librerie che vennero trasportate al Museo, e lungo sarebbe il farlo. Ci limitiamo soltanto a ricordare che nell'ultima soppressione del 1860 molte altre librerie vennero al Museo, tra le quali ricorderemo quelle di San Domenico, del Gesù, del Carmine, di S. Maria la Nuova e di S. Efremo, ove vennero trovate le orazioni di G. Battista Vico lette all'Università di Napoli.

III.

Tutto questo immenso cumulo di biblioteche venne innestato alla Farnese nel modo il più deplorevole. Non vi è stato mai un criterio coordinatore da servire di base all'ordinamento della numerosa collezione, la quale raggiunge attualmente una cifra assai considerevole: inguisa che la confusione è da per tutto, e noi non abbiamo un concetto adeguato della Biblioteca Nazionale di Napoli.

Vediamo intanto quali sono stati i tentativi per mettere, almeno in qualche parte, un poco di ordine.

Apostolo Zeno diede una grande lezione ai bibliotecari, quando ricordò loro che i cataloghi delle biblioteche son ben diversi da quelli dei librai rivenditori: per questi basta il titolo del libro, per quelli è necessario non solo conoscere l'epoca, ma sì bene l'argomento e la bontà dell'edizione. Questi precetti furono completamente dimenticati alla Biblioteca di Napoli; ove dei Codici, come abbiamo già detto, non esiste che un inventario per ordine di materia!

Si fece qualche tentativo di catalogo per i classici latini dal Jannelli e dei classici greci dal Cirillo; ma in verità lascian non poco a desiderare. Anche il Lettieri fece un catalogo dei volumi in lingua orientale; ma ci sembra inferiore a quelli che abbiam segnalati. Con maggior cura va formando il catalogo dei manoscritti storici Scipione Volpicelli, il quale ne ha già collazionati circa quattrocento. A lavoro compiuto il Volpicelli avrà fatto lavoro degno di lui; ma, diciamolo francamente, quello che abbiamo accennato è ben poca cosa: ed in dodici anni di libertà il paese aveva diritto di attendersi ben altro.

In questi giorni pare siasi posto mano ad un lavoro molto serio intorno ai numerosi manoscritti, per stabilire un catalogo per ordine cronologico. Non desideriamo di meglio, e speriamo che l'opera si conduca a termine con la maggior sollecitudine possibile. Non facciamo sorridere gli stranieri, i quali già mormorano a mezza voce che l'Italia non è degna dei tesori che possiede, non sapendo valutarne il merito. Non dimentichiamo che l'archeologia fu scienza coltivata con amore in Italia prima che in ogni altra parte della civile Europa, e non attendiamo che qualche dotto d'oltr'Alpe venga a dirci quali sono i tesori di sapienza che giacciono dimenticati nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

IV.

Per decoro della scienza mettiamo un poco le mani in quegli scaffali, e vediamo, se è possibile, di nettarne alquanto la polvere.

Cominciamo dal cercare la vera cifra dei volumi a penna di cui si arricchisce la Biblioteca Nazionale di Napoli. Si disse tremila, poi cinquemila. In realtà ve ne sono circa diecimila, i quali contengono oltre a quindicimila opere, perchè vi sono volumi in cui stanno riuniti insieme più manoscritti.

È una bella cifra che ci fa gola e ci farebbe venire il desiderio di mettere le tende in quell'archivio e non levare il campo finchè v'è un solo scartafaccio da osservare.

Di questi diecimila volumi la più gran parte è formata di Codici in buonissimo stato, che dal V secolo giungono senza interruzione fino al XVI secolo. Gli altri sono manoscritti moderni del XVI, XVII e XVIII secolo.

Il chiaro P. Caravita, già prefetto dell'Archivio Cassinese, di cui ci siamo già occupati parlando dei *Miniatori a Montecassino* nel fascicolo di febbraio, pare abbia intenzione di fare un catalogo cronologico della parte antica: vale a dire dei Codici propriamente detti dal V al XVI secolo. Fino ad ora, in pochissimo tempo, ha potuto esaminare un migliaio di manoscritti. Egli comincia il suo lavoro all'ingrosso, distribuendo sommariamente i Codici sotto la categoria del secolo cui ciascuno appartiene, per avere prima di tutto un catalogo cronologico, il quale possa servire come punto di partenza a più vaste ed intime ricerche. Allora soltanto si potrà procedere all'esame di ciascun Codice, secolo per secolo, incominciando dai più antichi: si potranno esaminare più minutamente nella parte letteraria, paleografica ed artistica e classificarli per gruppi e famiglie, in quanto si rassomigliano nello stesso secolo per scrittura, materia, ornato, miniatura e provenienza.

Dai Codici esaminati fin'ora si scorge già una serie non interrotta che rimonta al V secolo e discende fino al XVI. Ve ne sono parecchi di molta importanza per bellezza di scrittura e finezza di ornato e alluminature. Si può già affermare che la collezione dei Mss. della Biblioteca Nazionale di Napoli sia delle più preziose, e tale da rivelare nuovi tesori artistici, e nomi nuovi di miniatori e scrittori, e risolvere molti dubbi paleografici, massime intorno a quella scrittura latina, la quale sembra continuasse sempre il suo cammino allato alle forme corrotte della longobarda e della gotica.

Alcuni, e forse la maggior parte di questi Codici, sono in uno stato di perfetta conservazione: parecchi hanno legatura del tempo e degne anch'esse di attenzione pel gusto artistico con cui sono eseguite. Fra i più considerevoli è da notarsi un *Omeliario* del IX secolo in carattere longobardo, della grandezza delle lettere onciali del V secolo, adorno di figure miniate di un grande interesse per l'arte. Vi è rappresentato Cristo in gloria adorato e servito dagli angeli, che fa seguito all'altro della tentazione nel deserto. Evvi il Paralitico, il Cieco guarito, la Samaritana al pozzo, la risurrezione di Lazzaro, l'entrata in Gerusalemme, Geremia che piange sulle rovine di Gerusalemme, l'Ultima cena che è forse la cosa più importante cronologicamente.

Non conosciamo altro Codice del IX secolo che vada adorno di miniature di pari bellezza artistica. Il colore è adoperato con discernimento e la qualità delle tinte è molto fina. Il disegno è fermo se non sempre corretto; intelligente il modo di piegare e muovere le figure. Bisogna andare ai Codici dell'XI secolo per trovare miniature dello stesso valore.

In questo stesso Codice si osserva qualche cosa di più rilevante ancora per la storia della musica. Sopra le lamentazioni del profeta sono le note del canto corale senza

linea alcuna e senza chiave. Le note sono rappresentate da piccoli segni non tutti disposti nella stessa direzione: taluni sono più bassi, altri più in alto, come si usava più tardi ai tempi di Guido d'Arezzo sopra le quattro righe. Non è a nostra conoscenza altra scrittura musicale di quel tempo che serbi la medesima disposizione; la qual cosa potrà servire a togliere altri dubbi intorno al progresso della scrittura musicale.

E per non uscire di argomento dobbiamo segnalare all'attenzione dei dotti una serie di Codici, dai quali si può avere tutto il processo della scrittura musicale dal IX al XV secolo. Ed appartiene anche al XV secolo un importantissimo Codice in cui sono alcune strofe in partitura per le diverse voci di basso, baritono e tenore. Di quanta importanza saranno per la scienza e la storia queste scoperte lasciamo considerarlo ai nostri lettori.

VI.

Dobbiamo ancora dire una parola intorno ad un codicetto del XIV secolo che tratta *De arte colorandi et miniandi*. Di questo Codice ignoravasi l'esistenza, e noi siamo lieti di essere i primi a darne una breve notizia per ora.

Chi non ignora i gravissimi errori in cui caddero gli storici nel discorrere intorno al modo di colorire all'olio, sul vetro, all'affresco, ecc. Per lungo tempo si restò nel campo dell'ipotesi e se ne crearono di ogni sorta pregiudizi, i quali poi furono accettati senza esame e dogmaticamente dettati nelle storie posteriori.

Venne finalmente scoperto un piccolo Codice dell'XI secolo *Diversarum artium schedula* di Theofilo monaco. L'opera è divisa in tre libri e si occupa di tutte le arti de' suoi tempi senza tralasciare i particolari tecnici, i quali diedero una grande lezione a tutti quei storici, e massime al Vasari, che si affrettarono con troppa sicurezza a divulgare dottrine e notizie erronee o travisate. La scoperta di Theofilo fu un avvenimento, perchè oltre a stabilire la certezza di alcune date, ci diede la misura per conoscere con evidenza il vero stato delle arti nell'XI secolo e nelle epoche anteriori: la qual cosa fu di non lieve interesse per stabilire certi criteri intorno alla pretesa influenza bizantina in Italia. Ma se la scoperta del Theofilo ci rivelò tutto il processo della pittura e delle arti minori fino all'XI secolo, restò sempre un vuoto nella storia da questo al XIV secolo. Dopo Theofilo si era al buio intorno alla parte tecnica dell'arte.

Fortunatamente viene a colmare questo vuoto il nostro codicetto *De arte colorandi et miniandi*. Questa opera appartiene alla fine del XIV secolo. Vi è descritta la maniera come debbono farsi i colori artificiali, il nero, il bianco, il rosso, l'azzurro, il verde, ecc.; si discorre delle acque o preparazioni necessarie per l'arte dell'alluminatura; come s'apparecchi la pergamena per ricevere la doratura; come si dia il lucido ai colori, ecc., ecc. Insomma è un trattato completo che per mezzo di Theofilo si rannoda a quel primo periodo storico in cui bisogna cercare la genesi dell'arte moderna.

Tutto ciò è di una grande importanza, e ci parrebbe far torto ai nostri lettori aggiungendo altre osservazioni. Dove parlano i fatti bastano poche parole. A noi sembra aver detto abbastanza per dimostrare quanto importi far presto per riordinare i Codici della Biblioteca Nazionale di Napoli. Se un primo sguardo sommario ha potuto darci si fecondi risultati, quali tesori non ci è dato sperare dallo esame di diecimila manoscritti?

TEODORO PATERAS.

SCULTURA

MONUMENTO AL GENERALE MANFREDO FANTI

IN FIRENZE

Il 31 marzo ebbe luogo la solenne inaugurazione del monumento dedicato alla memoria del generale di armata Manfredo Fanti, ed innalzato a spese dell'esercito e di alcuni Comuni dello Stato.

La cerimonia non poteva riuscire più solenne; la piazza S. Marco ove sorge la statua, opera dello scultore Fedi, presentava un imponente spettacolo.

Dalla parte di tramontana e di destra del monumento era stato appositamente costrutto un elegante padiglione per il comitato promotore, e accanto un vasto palco per le signore.

Le case erano adorne di bandiere e di tappeti e le finestre stipate da persone per assistere al passaggio delle truppe e della milizia nazionale.

Ad un'ora e mezzo entrava nella piazza S. Marco il generale Cialdini, coi ministri della guerra e della marina, il vice-presidente del Senato conte Cambray-Digny, il conte Pasolini, il marchese Alfieri, il vice-presidente della Camera commendatore Mordini, il deputato Massari, il principe Emanuele Ruspoli, molti generali, fra cui notavansi Pettinengo, Pianell, Nunziante, Mezzacapo, Cucchiari, Cosenz, Cadorna, Casanova, Revel, Brignone, Roissard, Cerotti, Veggi, Incisa, Bertolè-Viale, Pralormo, Valfrè, Torre, Arduino e il vice-ammiraglio Isola. Inoltre molti rappresentanti delle potenze estere.

Tutti i corpi dell'esercito erano rappresentati da speciali delegati, come pure intervennero 5 uffiziali e 2 sott'uffiziali per ciascun reggimento di stanza nell'Italia centrale.

Appena gli intervenuti arrivarono a piedi del monumento il generale Cialdini ordinò fosse scoperto, mentre venne dalle bande musicali intuonato l'inno reale.

Manfredo Fanti è raffigurato in piedi, a capo scoperto, con indosso un ampio mantello, colla mano sinistra impugna l'elsa, colla destra tiene in mano il piano di riorganizzazione dell'esercito.

La figura posa sopra un alto piedistallo ed ha ai quattro lati statuette in bronzo rappresentanti la strategia, la tattica, la politica e l'arte delle fortificazioni.

Nelle fasce superiori dell'imbasamento sono in rilievo gli stemmi di Savoia, Firenze, Modena e Carpi.

PUBBLICA ESPOSIZIONE DI BELLE ARTI

IN TORINO

L'apertura ebbe luogo sabato 27 corrente.

Le opere esposte sono 373 e vanno distinte come segue:

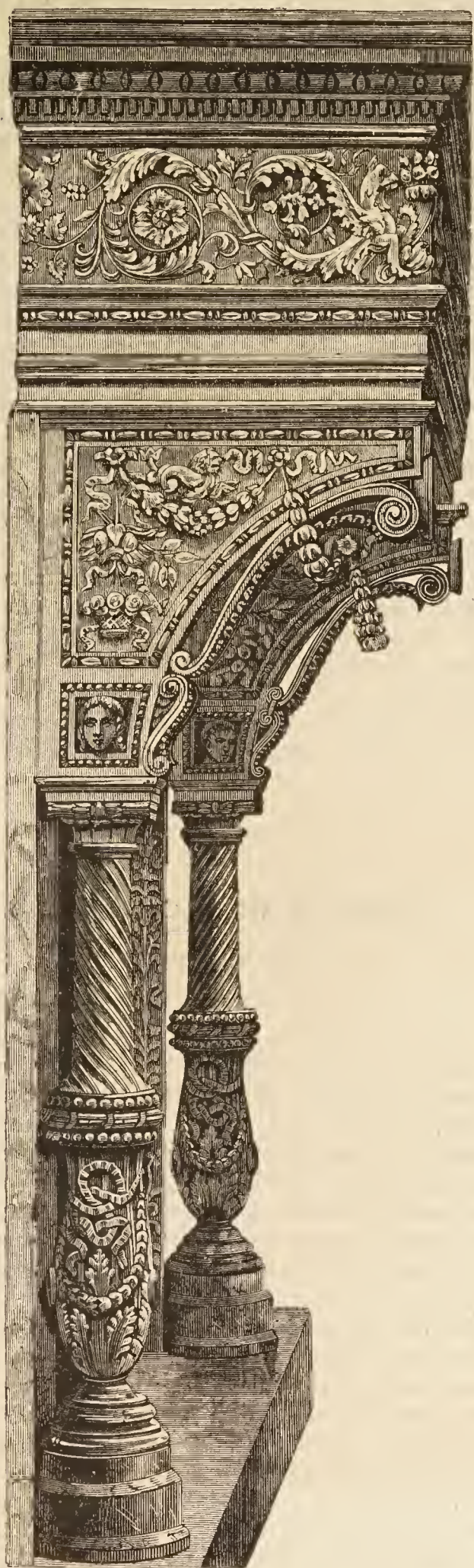
Dipinti a olio	279
Acquerelli, pastelli, disegni a matita e fusin	44
Sculture in marmo	15
Id. in legno	1
Id. in gesso e terra	10
Id. in terra cotta (smaltata)	8
Rilievi topografici	16
	373

Riservandoci di tenerne speciale discorso nella prossima dispensa, possiamo però asserire fin d'ora che molti sono i capolavori di pregio fra i quali ci giova citare i quadri: *Goldoni studiando dal vero*, del cav. E. Gamba; *Arnaldo da Brescia dopo il diverbio con Adriano IV*, del prof. Tommaso Gilli, *Scena di congiura*, del signor Modesto Faustini; le statue in marmo *Psicotera*, del professore cav. Tabacchi, e *Pico della Mirandola*, del sig. Federico Gaetano Villa; il *Progetto per un ricordo delli 17 settembre* 1871 (apertura della Galleria del Frèjus) pensiero del conte Marcello Panissera, eseguito dal sig. Luigi Belli, ecc.

ARTE APPLICATA ALL' INDUSTRIA

SCULTURA DECORATIVA

Di una Cappa da camino (antica) del Palazzo Ducale di Venezia e di alcuni camini ornamentali moderni

di TABACCHI e L. VELA, di A. ROSSI e di G. LOMBARDI

Riscontrando ad ogni passo l'arte dello scultore applicata alle industrie decorative, dove essa giova ad accrescerne l'eleganza, ci proponiamo di passare a rassegna tratto tratto alcune delle opere più notevoli in siffatto genere che vengono man mano eseguite in Italia, perchè rivelano un progressivo sviluppo del gusto che si va di giorno in giorno introducendo sia nelle pubbliche costruzioni, sia nelle case dei privati. Codesto avviamento, che si propaga ormai in guisa salutare, trae il suo punto di partenza dalla premurosa ricerca delle preziose vestigia dei migliori secoli dell'arte, il XV ed il XVI, per le quali è rinato un culto quasi religioso. Ci traeva a queste considerazioni l'aver visto testè nello studio del valente artista veneto Giovanni Zamolo, la copia accuratissima e fedele di quella famosa cappa da camino, esistente nel Palazzo Ducale di Venezia, stata esposta alla mostra internazionale di Parigi (1867) citata con lode nella encomiata rassegna di Lipsia pubblicata dal Brockhaus, che noi crediamo opportuno di riportare in queste pagine con non dubbio interesse degli intelligenti. Se non che le condizioni economiche fecero in processo di tempo modificare d'assai le consuetudini antiche, e ristringere ben di spesso l'area delle abitazioni. Ridotti gli spazii, si dovettero altresì uniformare a questi le linee ornamentali, ed ora ben di rado si incontrano ancora quelle forme di camino che occupavano ne' secoli decorsi quasi intera una parete. Ciò non toglie che l'arte anche in dimensioni minori possa rendere leggiadre col suo prestigio le decorazioni di questa parte del mobilio che ha uno stretto legame colle architettoniche membrature di un edificio. Ricordiamo ad esempio tre bellissimi camini di recente costruzione eseguiti il primo dal Tabacchi e da Vela Lorenzo, il secondo dal prof. Alessandro Rossi, il terzo da Giovita Lombardi da Brescia, dimorante in Roma, che segnano i caratteri delle tre epoche diverse, il cinquecento, il seicento e il settecento, rivelando ognuno pregi speciali singolarissimi. Riserbandoci a ritornar più estesamente sugli ultimi, diremo intanto del primo eseguito in marmo e bronzo per commissione del signor banchiere Andrea Ponti di Milano, il quale chiamò con nobile pensiero a concorso l'opera di valenti artisti suoi connazionali a preferenza di ricorrere allo straniero, e fu vittoriosamente secondato dal Tabacchi, da Lorenzo Vela e dallo Speluzzi, fonditore abilissimo. Le sagome sono informate al corretto stile del cinquecento; sul piano sporgente dal muro sorge nel mezzo un ricco pendolo, che fa base ad un graziosissimo gruppo rappresentante *la Sveglia*, composto di un leggiadro giovincello il quale sta intento, tutto sorridente, ad accarezzare con uno spigo il volto della sua amata, assopitasi in dolce abbandono appoggiata alla sua spalla. Fiancheggiano la massa centrale due eleganti candelabri in bronzo a piè de' quali stanno aggruppati, tre per parte, vezzosissimi putti rappresentanti nelle variate attitudini ed espressioni diverse, la Guerra e la Pace. Il tutto insieme costituisce un'opera d'arte veramente eletta.

(*continua*) C. F. BISCARRA.

PITTURA

DI UNA PALA D'ALTARE

DI GIUSEPPE GHEDINA DI VENEZIA.

Il gelido soffio dello scetticismo ha sfrondate molte illusioni, la scienza ha posto in bando i mistici sogni che confortavano i nostri padri. Anche nell'arte, quel certo sentimento misterioso che agitava il Beato da Fiesole, quelle visioni che sorridevano al pensiero dell'artista, quel certo ideale vaporoso, quella febbre mistica, quella certa tisi languidamente religiosa, tutto ciò è scomparso per dar luogo al realismo sobrio e pensato. Ogni epoca ha la sua arte, la pittura risente sempre dello spirito del secolo, e i nostri tempi pieni di speranze e di promesse, esigono un'arte ispirata alla grande scuola della natura. Una volta non si domandava lo studio accurato e conscienzioso del vero, una volta si voleva qualche cosa che commovesse l'immaginazione e che trasportasse la mente ad un ordine d'idee superiori. Allora l'artista trovava una larga fonte d'ispirazioni nelle pagine sacre, nella storia pietosa della redenzione, e il pittore contemplativo seguiva il suo sogno, lo accarezzava colla fantasia assorta in quell'idea, sempre in quell'idea. Ora, come diceva quella bell'anima d'Ippolito Nievo, la fede se ne va, e con essa se ne vanno quel mondo dello spirito e quell'arte misticamente simbolica, che ne era la più viva espressione. Oggi è sorto il sentimento e il culto della forma, e lo spirito umano, come dice Thaine, s'è vuotato d'immagini e colmato d'idee. Ora noi, che pure amiamo l'indirizzo dei tempi nostri e che crediamo all'avvenire, non possiamo a meno di sentirci qualche cosa di dolce nell'anima e di trasportarci in tempi molto lontani da noi, allorchè noi vediamo sorgere qua e là qualche solitario campione di un'arte già morta. Il mondo volge le spalle a quest'arte, che deve però parlare ancora nell'animo di chi sappia cosa voglia dire poesia.

Queste idee ci passavano per la mente osservando una pala d'altare di Giuseppe Ghedina. Si vede che l'autore di questo dipinto ha studiato gli antichi, e s'è ispirato nello stesso tempo alla scuola romantica francese. Il quadro è commissione dell'egregio senatore Costantini, e rappresenta l'*Addolorata*. Vi può essere nella pittura religiosa un soggetto più mistico? È tutto quel mondo misteriosamente simbolico di grandi virtù e di supremi dolori, che ritorna alla mente. Dal quadro del Ghedina emana un profumo tutto cristiano e un certo sentimento dolcissimo che s'addice al soggetto. Non è un quadro che ti sorprenda, ma ti fa provare un caro senso di calma dolce e melanconica.

La Vergine è assisa sovra un seggiolone di marmo, e colla testa dolcemente reclinata rivolge gli occhi gonfi di lagrime al cielo, in atto di mestissima pietà. Ai piedi sono sparsi i simboli della passione. Il Ghedina che seppe liberarsi dalla vecchia tradizione che dipingeva la Madonna trapassata il cuore dagli stili, avrebbe potuto lasciare anche quel ripiego dei simboli, troppo vecchio e troppo convenzionale.

Grande al vero è la figura bellissima della Vergine, sul cui volto si scorge la maestà e la dignità rassegnata. Abbiamo sentito muovere al Ghedina l'accusa di aver esagerato i particolari della testa, ma forse egli ha voluto manifestare quella turgidezza che assume il volto dopo un lungo pianto.

Il pittore volle levare per tono la figura della Madonna che, avvolta in una veste di un azzurro cupo, spicca sul fondo bianco del quadro. Forse il colore un po' troppo oscuro della veste toglie molto al rilievo, ma penetrato dalla severità del soggetto, il Ghedina, brillante coloritore, non sbizzarì il suo ingegno con una tavolozza vaga ed attraente, ma volle adoperare colori sobrii e cupi.

Taluni dicono essere soverchia la cura dei particolari in questo quadro. Certamente la soverchia cura del particolare malamente ruba dell'attenzione, che tutta dovrebbe fissarsi nell'espressione del volto, che è felicissima e di una vivezza parlante.

Il campo del quadro è pieno di luce, il panneggiamento trattato con rara maestria e le mani dipinte con molta verità e con un rilievo stupendo. Vi sono molte finezze nelle tinte, e la tela è dipinta alla maniera della scuola veneta antica. C'è qualche cosa di giorgionesco nella semplicità e nella dolcezza delle linee. Nella composizione invece l'artista si manifesta seguace della scuola francese e particolarmente di Delaroche, del quale ti vengono subito in mente le sue Madonne. Non è gretta copia e neppure imitazione, ma si vede che il Ghedina ha studiato amorosamente e s'è ispirato a quel grande pittore.

Ora noi non andiamo d'accordo coll'indirizzo che segue il Ghedina, ma dobbiamo ammirare il suo ingegno. Nella sua pittura, pregevolissima per gentilezza e per dolcezza, si scorgono troppo le tradizioni della vecchia scuola, ma innanzi alle sue tele la critica trova ben poco a ridire, e non si può non lodare la franchezza del colorito e l'intelletto eminente dell'artista.

P. G. Molmenti.

ESPOSIZIONE NEL PALAZZO REZZONICO

IN VENEZIA

L'Associazione di beneficenza ha di questi giorni aperta una bella ed interessante esposizione artistica al Palazzo Rezzonico. Già il solo palazzo merita il franco che si spende per vedere l'Esposizione, è una delle opere architettoniche meglio riuscite del Longhena, un artista di genio come il Bernini, sebbene i critici lo pongano fra i caporioni del barocchismo. La facciata, lo scalone, la gran sala, gli affreschi, le statue, tutto spira grandiosità non disgiunta da simpatica ed originale bellezza.

L'Esposizione si compone d'oggetti d'arte d'ogni specie e d'ogni tempo, tolti specialmente dalle collezioni e dalle case private; sono quadri, statue, intagli, lavori d'orificeria, mosaici, arazzi, bronzi, terre cotte, vetri e singolarità artistiche, d'ogni specie. Gli oggetti non sono numerosissimi, ma quasi tutti di raro valore; credo fermamente che i palazzi veneti racchiudano maggiori ricchezze artistiche di quelle raccolte nel palazzo Rezzonico, ad onta che Inglesi e Russi abbiano portato via il ben di Dio.

Gli oggetti sono collocati un po' alla rinfusa, cioè senza metodo, e specialmente senza ordine cronologico: questa

confusione non è aggradevole, perchè un pastello della Rosalba stuona vicino ad una pala Bizantina. Questa non è una rassegna artistica; quindi mi limiterò a notare le cose più importanti. Dalle due isole di Torcello e di Murano furono inviate antichità preziosissime, specialmente la pala in argento ed il *Pennello* trapunto in oro e seta per la chiesa di Santa Fosca nel 1360: di Murano c'è un bellissimo tabernacolo in cristallo di rocca, un antico sarcofago e una preziosa collezione di vetri antichi, di quelli che il Salviati nostro è ora riescito a così bene imitare. Di arazzi fiamminghi avvi una bella raccolta, ed anche di trine a *guipure*, che fanno andare in estasi le signore: ci sono poi molti ventagli di finissimo lavoro, con pregevoli miniature, vasi del Giappone, della Cina, porcellane di Sassonia e quelle della antica fabbrica italiana di Nove, molto ricercate dagli amatori perchè rappresentano l'infanzia dell'arte.

Di quadri non c'è gran che: ci sono delle tele che portano il nome di Holbein, di Paris Bordone, di Zurbaran, e persino del rarissimo Giorgione, ma vattelapesca se sono autentiche; non può essere che autentico lo stupendo ritratto di fanciullo del Rembrandt, esposto dalla principessa Clary. Per Venezia sono interessanti i paesaggi del Zuccarelli e i quadri di genere del Longhi, che riproduceva così bene le costumanze veneziane sotto la Repubblica: il Longhi è quasi un pittore satirico, una specie di Hogarth, ma più dolce, più mite, più morigerato di assai. Due ritratti di Gérard e di Ingres sono fra i loro meglio riusciti.

Nella scultura primeggiano i due busti del Canova e di Thorwaldsen: questi scolpì una bella testa di fanciulla, l'altro il ritratto della illustre donna Teotochi Albrizzi: stanno ambedue vicini, e così risalta spiccato il contrasto dei due genii, dei due stili.

Del celebre intagliatore in legno Brustolon, c'è una cornice a putti, fogliami e trafori, ch'è forse la più bella, la più straordinaria delle opere sue, per concetto, disegno e maestria d'intaglio. Di disegni, manoscritti ed autografi c'è molto di buono, o per lo meno da destare molta curiosità; i disegni, per esempio, del Delaroche, fatti per il suo famoso quadro di Maria Antonietta che s'incammina al patibolo, interessano molto gli artisti, i quali ci vedono una cura scrupolosa nello studio dei gruppi, degli atteggiamenti, delle espressioni di ogni singola figura.

Gli amanti delle memorie storiche ed artistiche esaminano volentieri i manoscritti di Tiziano, di Veronese, e i decreti della Repubblica controsegnati dai Dogi. Dell'ultimo Doge, il disgraziato e pusillanime Manin, avvi la bianca cuffia che soleva portare sotto il corno ducale; nell'uscire dalla seduta che aveva deciso dello sfasciamento della Repubblica, il povero Manin depose il corno, e consegnando la cuffia al suo servitore, gli disse: « *Tolè, questa no la dopero più* ». Un oggetto che attira la curiosità di tutti è il rozzo leggio sul quale Gioachino Rossini scrisse la sua *Semiramide;* il preziosissimo mobile appartiene al signor Antonio Gallo, e c'è sopra una scritta di pugno di Rossini che autentica il fatto.

F.

STORIA DELL'ARTE

DI ALCUNI ANTICHI AFFRESCHI NEL VENETO

Un ragguardevole affresco del secolo XV veniva or fa tre anni scoperto in Imola nella chiesa suburbana detta la *Madonna delle Grazie.* Comparve esso nel levare un armadio addossato al muro laterale interno alla destra di chi entra, e sta a tre metri circa dal suolo, alto metri 1, 23, largo metri 1, 38, colle figure a metà del vero. Sorge nel centro la Vergine con ricca veste a fiorami di vari profili con aperte le braccia ed in atto di spiegare un largo manto sotto cui stanno raccolti e genuflessi in atto supplichevole molti devoti, alcuni vestiti con abiti a rosse e bianche tinte, altri con falde e corsetti distinti con fasce ondate azzurre in fondo bianco sovrapposte alla divisa sforzesca. A fianco della Vergine presso al manto sorgono ritti in piedi i Santi Bernardino da Siena e Francesco d'Assisi, i quali ad indicare il loro ufficio d'intercessori pei divoti sotto il manto raccolti, accostano una mano alle spalle della Madonna. Sotto il dipinto è l'epigrafe:

FO FATTA FARE DA.... DA PONTECCHIO PL ANIMA
DE GUGLIELMO...... PER SVA DEVOXIONE DA
BERNARDINO E BARTOLOMEO VIVARIN DE MVRANO
ANNO DOMINI 1472.

Da tale leggenda dobbiamo argomentare sugli autori del dipinto, i quali, a mio avviso, furono i due veneti *Bernardino da Murano* e *Bartolomeo* pure *da Murano,* questi denominato *Vivariano* ossia *Guarino* (WARINVS), assai noto tra quei veneti pittori che primi contribuirono al risorgimento dell'arte. Dell'altro, cioè *Bernardino da Murano,* ben poche opere sicure ci restano. La migliore forse è quella delle reggi dell'organo in Zen maggiore di Verona. Rarissima era la tavola (entrovi li santi Elena, Geminiano e Menna e con appiedi il nome BERNARDIN) che conservavasi in Venezia nella chiesa di San Geminiano e che, distrutto nel 1807 quell'insigne tempietto, miracolo della sesta del San Savino, andò smarrita. Dei *Vivarini* o *Guarini* muranesi conosciamo molti dipinti su tavola che portano il loro nome, diffusi nelle chiese e gallerie pubbliche e private d'Italia e fuori, ma nessun affresco conoscevamo prima di quello che ora annunciamo, e la cui prima notizia fu data dal benemerito Gaetano Giordani di Bologna. Il quale poi, argomentando dall'anno 1472 che sta in fine all'epigrafe, avvisa che la pittura fosse eseguita quando *Galeazzo-Maria-Sforza duca di Milano indusse Taddeo Manfredi alla cessione d'Imola, città che in contea volle dare in dote alla famosa Caterina Sforza sua figliuola mandata in isposa a Girolamo Riario signore di Forlì.* A stabilire questo fatto storico nella denominazione sforzesca converrebbe vedere *se i volti dei devoti quivi ritratti abbiano analogia a quelli degli Sforza allora viventi.*

Pregevoli sono le pitture dei muranesi *Vivarini,* i quali, più che altri dei veneti loro contemporanei, seppero emanciparsi dai greci modi che avevano imbrigliata l'arte a segno di renderla quasi materiale. Diedero alle fisionomie espressione, verità alle movenze, introdussero

sufficiente gioco di prospettiva nelle loro rappresentazioni, e comunque talvolta le forme sieno alquanto esili e secca la maniera, hanno vivaci tinte e proprietà nelle vesti. Bartolomeo sembra soggiornasse ordinariamente in Venezia, giacchè i più de' suoi quadri hanno la leggenda:

OPVS FACTVM VENETIIS PER BARTOLOMEVM
VIVARINVM DE MURANO PINXIT

e poi segue l'anno in cifre arabiche. Ho ancora impresse nella mente due belle figure di Sebastiano e Rocco vedute non ha molto nello studio dell'Egregio ristauratore Alessandro Brisson: vengono dalla chiesa di Bracca nei monti bergamaschi ove stavano a chiudimento dell'organo: furono arbitrariamente vendute, e chi sa dove andranno a finire!.... probabilmente fuori d'Italia. Bella ed esatta è nel S. Sebastiano la notomia; egli è legato nudo all'albero e trafitto da molte frecce: belle sono nel S. Rocco, principalmente la testa e le pieghe dei panni: tutte e due le figure sono intiere, e grandi alquanto più del naturale, dipinte sovra asse in campo d'oro con aureola graffita, e sotto al Sebastiano è scritto,

FACTVM VENETIIS PER BART
HOLOMEVS VIVARINVS DE
MVRANO PINXIT. I. 481.

Or bene... chi entra in Venezia nell'insigne tempio detto *dei Frari* trova sulla linea della maggiore cappella, ed all'estremità sinistra di quella crociera, altra cappella che apparteneva alla nazione Lombarda, e sul cui altare una magnifica ancona di purissimo stile fra intagli e dorature presenta un sant'Ambrogio in trionfo con varii altri santi, fra cui un bellissimo Sebastiano ignudo che siegue da ogni parte il riguardante e che presenta tutto lo stile dell'antica scuola milanese e specialmente si avvicina alla maniera del Foppa. Sotto il dipinto leggonsi i versi:

QUOD VIVARINE FATALI TVA SORTE NEQVISTI
MARCVS BASSITVS NOBILE PROMPSIT OPVS

Gli scrittori d'arte vollero interpretare che un *Vivarino* (e probabilmente *Bartolomeo*) incominciasse la bell'opera, e, lasciatala per morte imperfetta, la compiesse *Marco Bassito* (forse *Basaito*), altro insigne pittore veneziano. Ma lo stile del dipinto non somiglia il Vivarini, nè il Basaito; desso ricorda, come dissi, il risorgente lombardo; e v'ha di più, che Francesco Sansovino nella sua descrizione di Venezia (non molti anni dopo l'epoca in cui verosimilmente veniva dipinta questa ancona) la attribuisce ad un *Guarino*, pittore milanese. Sarebbe quindi un artista lombardo, finora sconosciuto, quegli che intraprendeva verosimilmente tra il cadere del secolo XV e il sorgere del XVI l'insigne dipinto. Ed è ben ovvio pensare che i confratelli milanesi, volendo adornare d'una bella ancona il loro altare, ricorressero a un artista del loro paese. La coincidenza del nome VIVARINE, cioè *Guarino*, avrebbe dato motivo all'erronea credenza che la descritta ancona fosse opera del rinomato muranese anzichè dell'ignoto lombardo.

Nell'indicata cappella, ed innanzi al bell'altare adornato di tale nazionale dipinto, i confratelli lombardi soggiornanti per ragione di commercio in Venezia continuarono a ragunarsi piamente fino al principio del secolo attuale, in cui, fiscati gli averi, il sodalizio fu sciolto. Da quell'epoca corsero ben otto lustri al 7 dicembre 1848 (giorno di sant'Ambrogio), in cui, volte in peggio le sorti della guerra per l'indipendenza italiana e fattasene ultimo ed eroico baluardo Venezia, i lombardi che per emigrazione o per milizia quivi si trovavano vollero rinnovare la memoria dell'antica loro consuetudine in quel tempio e in quella cappella; ed assistendo alla solenne cerimonia ivi celebrata tutta intera la colonna militare lombarda, comandata dal valoroso colonnello Agostino Noaro, io stesso, quale ufficiale d'inspezione, ebbi a ricevere alle porte del tempio il nostro generale di divisione Francesco Solera e i ragguardevoli personaggi che tenevano allora in Venezia la rappresentanza dell'emigrazione lombarda.

Oh rimembranze giovanili di santissimo patrio entusiasmo!... di fratellevole concordia e speranza!... dolcissime rimembranze!

MICHELE CAFFI.

CENNI BIBLIOGRAFICI

Illustrazione della Cappella del Real Palazzo di Palermo, *del sècolo XII, per* ANDREA TERZI. — Editori Visconti e Huber, Palermo.

Nei tempi che corrono, non molto fortunati all'incremento delle arti belle, è lodevole chi si accinge ad illustrare i monumenti ereditati dai nostri antenati. Per ciò chiunque ama le memorie della patria grandezza, deve esser grato all'egregio artista signor Andrea Terzi per l'ottima iniziativa presa nello illustrare uno dei più splendidi monumenti, che sorge entro il Real Palazzo Palermitano, conosciuto sotto il nome di Real Cappella Palatina. A Ruggiero devesi la erezione di questo famoso tempio, stupendo edificio artistico del duodecimo secolo.

Le splendide decorazioni di musaico sono il principale e più bello ornamento del regio tempio, che per tante memorie ed arabiche iscrizioni è tenuto a ragione unico nel suo genere. La pietà religiosa, l'opulenza dei conquistatori e dominatori normanni vi è tutta quanta trasfusa; e noi ancorchè nati in un'epoca di grande sviluppo, e di giganteschi concepimenti ed attuazioni, restiamo pur tuttavia meravigliati della ricchezza, del gusto, delle ardite costruzioni, e del lavorio di ogni minima parte del rammentato monumento. Abbiamo il torto però, di non sapere apprezzare abbastanza tali tesori. L'incuria e l'abbandono delle autorità è una colpa che ci avvilisce al cospetto delle civili nazioni, ove il culto e l'amore per le arti e le antichità, è sincero, reale, profondo. La Real Cappella Palatina è minacciata nella sua stabilità per guasti alle fabbriche rilevantissimi ed in punti, che sono il principale sostegno dello edifizio. A rimuovere ogni pericolo, e ripristinare la solidità minacciata, manca il denaro, il quale perchè tenuissimo non basta alla bisogna. Nè la Casa Reale, nè il Ministero a cui appartiene il governo e la conservazione del monumento, han creduto finora interessarsene nella fiducia che possa sussistere ancora per molti anni il pericolante edificio non riparato. In una nazione regina e maestra nelle arti, quale l'Italiana, che racchiude le più splendide e sublimi creazioni della mente dell'artista, era vergogna che il palermitano monumento rimanesse ancora abbandonato. Per ciò, ripeto, grati dobbiamo professarci agli egregi sigg.: professore Michele Amari, Giuseppe Meli pittore, Isidoro Carini,

dottor Saverio Cavallari, i quali detteranno dotte monografie sulle interpretazioni delle arabiche iscrizioni: le pitture a musaico, la diplomatica, e l'architettura del rammentato monumento; ed all'artista Andrea Terzi una parola di plauso come riproduttore in disegno ed in cromolitografia delle famose pitture, ornamenti, e particolari tutti del tempio. Una parola di lode altresì ai solerti ed operosi editori litografi, signori Visconti ed Huber, che ne assunsero la pubblicazione.

I nomi degli scrittori sono una seria e certa guarentigia per la sicura riuscita dell'opera; la quale, nè più nè meno, sarà continuazione della splendida e rinomata opera, illustrazione del tempio Monrealese, pari essendo nel formato, e superiore a questa nell'eleganza e precisione cromolitografica quella della Cappella Reale. Il Terzi non è nuovo in questo genere di lavori, essendo stato per molti anni uno dei principali ed assidui collaboratori artistici alla ora rammentata opera del Gravina. Questa volta però ha voluto riprodurre i disegni sulla pietra, e vi è riuscito stupendamente.

Come il pubblico fece buona accoglienza all'opera del Gravina, la farà, ne son sicuro, a questa, i di cui saggi hanno riscosso gli applausi degli artisti e dei conoscitori.

Il Governo, vogliamo sperarlo, incoraggerà questa interessantissima pubblicazione, che rende tanto onore a chi l'imprende e vi collabora, ed alla città in cui viene pubblicata. G. Riolo.

Saggio di poesie popolari inglesi e scozzesi *recate in versi italiani da* Francesco Amaretti (Torino 1872, G. B. Paravia e Comp.).

Nella dispensa di gennaio del corrente anno io tenni discorso dell'importanza per gli artisti di scegliere soggetti non troppo volgari o già molto ripetuti, raccomandando ai medesimi di farne ricerca, mercè continui ed accurati studi; e assai m'aggrada l'aver veduto che un simile argomento fu pure tolto per tema dal comm. Pavan per una delle lezioni da esso fatte in Roma.

Ora certo è che mentre è a preferirsi, fino ad un certo punto, che i soggetti vengano tratti dalla storia nostra, non sarebbe al certo fuor di proposito a quando a quando l'andarne in traccia anche in altri paesi meno conosciuti, e ricchi nelle loro vicende reali o fantastiche, di argomenti i più variati e nuovi. Ed ove faccia difetto, com'è probabile, l'ignoranza delle lingue straniere, giova mirabilmente il sussidio di buoni traduttori qual'è specialmente l'egregio Andrea Maffei, e come si dimostra pure l'avvocato Amaretti nel volume qui annunziato e che troppo modestamente egli volle intitolare *saggio*.

Sono raccolte nel medesimo dodici ballate inglesi e quattordici scozzesi, talune brevi assai, mentre altre sono veri poemetti con episodi drammatici e commoventissimi. Precede le poesie una prefazione in cui l'ottimo autore discorre molto saputamente dell'indole e delle vicende della poesia popolare, e tutte le ballate poi sono scritte con tale armonia di parole, scioltezza di frasi e varietà di verseggiatura da rendere molto abilmente e, a creder mio forse, esattamente non solo il senso ma quasi direi il suono delle medesime nella lingua loro originale.

Gli è perciò un libro a raccomandarsi non solo agli amanti della buona poesia e della letteratura straniera, ma sì ancora, come dissi, a chi va in cerca di nuovi e preziosi soggetti per le sue tele. Luigi Rocca.

Necrologia

ANTONIO PERFETTI

INCISORE

La R. Accademia di Belle Arti di Firenze ha perduto uno dei suoi migliori maestri nel cav. prof. Antonio Perfetti, mancato ai vivi dopo breve e violenta malattia.

Valentissimo nell'arte dell'incidere in rame, egli contese lungamente e valentemente con Toschi e con Anderloni il primato dell'incisione alle scuole straniere di Edelink, di Morghen, di Berwich.

Fu per 37 anni professore nell'Accademia anzidetta, e teneva tuttora la propria cattedra con tutto il rigore, con tutta l'operosità della giovinezza.

Quanti lo conobbero, lo amarono per la potenza dell'ingegno, per le sue virtù e per i suoi meriti grandissimi.

Era nato nel 1792.

GIROLAMO LUIGI CALVI

DI MILANO, PITTORE E SCRITTORE

L'ultimo allievo dell'insigne nostra antica scuola pittorica, l'ultimo discepolo di Giuseppe Bossi, cessava di vivere il 28 marzo.

È questi il nobile *Girolamo Luigi Calvi*, nato in Milano nel 1791. Coltivò le lettere, e riuscì purgato e grazioso scrittore; pubblicò un'ottima traduzione in poesia italiana dell'*Eneide* di Virgilio. Ma l'arte fu la prediletta occupazione di tutta la vita. Morto il Bossi, egli avea studiato a Firenze ed in Roma presso Camuccini e Benvenuti, del quale ultimo divenne ben presto l'intimo amico. Forte dei loro esempi e consigli si fece a dipingere cose che meritarono plauso, e delle quali non poche adornano le sue pareti domestiche. Una sua pala d'altare con entrovi la sacra famiglia, molto lodata, sta a pubblica vista nella chiesa di Santa Maria Beltrade.

Ma il Calvi volle essere benemerito dell'arte anche coll'unire e coordinare memorie storiche, e non a caso, o seguendo ambigue credenze o tradizioni spesse volte fallaci. Egli si accinse quindi già da parecchi anni a raccogliere e pubblicare *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano, durante il Governo dei Visconti e degli Sforza;* e in questo lavoro, di cui sono alle stampe tre volumi, egli emendò inveterati errori, sciorinò peregrine notizie, e con giuste osservazioni estetiche ed analitiche fece conoscere quanta fosse la sua erudizione in fatto d'arte. Ond'è che parecchi scrittori venuti dopo lui si giovarono del suo lavoro e ne fecero onorevoli citazioni, e specialmente il Cavalcaselle, il Perkins, e quei dell'Archivio storico italiano.

Nè la morte del Calvi avrà tronca l'utile di lui fatica, perchè ne sta già in pronto per la stampa l'ultima parte, che comprende i nomi insigni di Luino, di Bramante, degli Scoti e di altri, alle memorie dei quali egli stava dando l'ultimo tocco allorchè, nello scorso autunno, lo assaliva la fiera malattia che poi lo trasse alla tomba.

Pubblicò altri vari lodevoli scritti in argomenti d'arte: e specialmente un opuscolo *Sul modo di dipingere le ombre*, nel quale la perizia dell'arte si rafforza col sussidio della chimica per l'armonia delle tinte.

Nel 1859 prese parte al riordinamento dell'Accademia delle Belle Arti in Milano, fu presidente nel 1869 della Commissione riunita in Milano, d'ordine del Ministero della pubblica istruzione, per verificare le opere esistenti

nelle chiese e nei pubblici stabilimenti di questa città e farne un elenco. Oltre a questi incarichi, il Calvi ebbe quelli sempre gratuiti nella sua patria, di assessore municipale dal 1828 al 1834, di Direttore del Ginnasio comunale di Santa Marta, di consigliere comunale, più volte rieletto.

Amò la sua patria, e nei giorni del pericolo e della lotta collo straniero fu dei primi e dei più coraggiosi. Amò la famiglia in cui visse patriarcalmente, e morendo ottuagenario lasciò in quanti lo conobbero una ricordanza che vincerà l'invidia del tempo.

PAOLO FALCIONI — FERDINANDO PETRICH ANDREA MOROSINI — GIOVANNI PIVIDOR

Paolo Falcioni, di Sarno, pittore di merito e già professore nell'istituto delle Belle arti in Napoli, moriva colà in età d'anni 92 ai diciotto di febbraio.

Nel giorno stesso spegnevasi in Roma la vita dello scultore *Ferdinando Petrich* da Dresda, uno dei più vecchi allievi di Thorwaldsen. Contava 83 anni.

Pochi giorni prima spirava repentinamente in Venezia il nobiluomo *Andrea Morosini,* cultore appassionato dell'arte, mecenate degli artisti, ai quali era benefico di consigli e di sussidii. Esercitò la plastica dilettandosi specialmente di riprodurre le sembianze de' suoi amici che gli riuscivano quasi sempre somigliantissime.

E Ferrara perdeva frattanto il valente professore di architettura alla sua Accademia, il bellunese *Giovanni Pividor.* Distinto disegnatore prospettico; aveva passata gran parte della sua vita in Venezia, ove, innamorato di quegl'insigni monumenti, li aveva studiati e infinite volte disegnati per solo oggetto di suo studio. Egli, quale architetto, immaginò e fece pubblico un elegantissimo progetto di decorazione alla parte inferiore della magnifica torre di S. Marco in quella città, curò la ricostruzione di due cappelle attigue alla chiesa di S. Geremia, ed altre opere di ristorazione opportunamente ebbe a condurre in varii dei pregevoli edifizi di quella città. Morì a 60 anni, da molti meritamente lagrimato. M. Caffi.

GAETANO RONCHI
DI BOLOGNA, SCENOGRAFO

Ammiratori della valentia di questo distintissimo artista, facevamo, nella dispensa di Febbraio ultimo, menzione delle scene da lui eseguite con tanto plauso pel Teatro Regio di Torino nella scorsa stagione invernale Chi mai avrebbe potuto prevedere che tanta vita si spegnesse così presto, a soli 29 anni, nel punto che incominciato avea appena a rivelare il meritato splendore. Ei cadde colpito da improvviso insulto apopletico mentre stava assistendo la sera del 9 aprile allo spettacolo nel Teatro Balbo, d'onde, appena veniva con cura pietosa trasportato, spirò. Fu una vera costernazione nel mondo artistico sì immatura perdita. Commovente e numerosissimo il corteggio funebre accompagnò la salma del rimpianto giovane al cimitero, dove il Municipio in tributo di estimazione le accordava posto distinto presso quella dell'illustre Rota, nel tumulo riservato ai valenti artisti. La sua esistenza fu rapida qual lampo e luminosa, e durerà assai tempo la memoria di lui, degno figlio della Scuola scenografica Bolognese, che a cominciare dai Basoli, Cocchi, Ferri, Badiali, ha fornito all'Italia sì splendida collana di pittori prospettici teatrali. C. F. B.

CRONACA

ROMA — Conferenza al Circolo internazionale artistico.

Arrechiamo un sunto della lettura pubblica fatta dal commendatore Pavan in fine di marzo.

Pavan disse della importanza che ha nella riescita di un'opera d'arte la scelta del soggetto, e come il soggetto medesimo debba rispondere all'ambiente sociale, in mezzo a cui le arti si manifestano.

Pose a confronto le vecchie teorie degli accademici che sceglievano argomenti non sentiti dalle storie remote e mitologiche, coi tentativi degli innovatori che si emancipano gradatamente da quelle rancide pastoie: e pose innanzi a questo proposito una serie di esempi, raffrontandoli fra essi e conchiudendo in appoggio del suo asserto. Accennò che anche i trovati meravigliosi delle scienze positive aspettano d'essere degnamente sollevati alle serene regioni dell'arte e della poesia.

E come i miti e le allegorie che si perdono nel tempo manifestavano le credenze dei popoli che dispensarono a noi la civiltà e la sapienza, provò che noi dobbiamo altrimenti ispirarci alle moderne e civili nostre aspirazioni e credenze. Toccò, a mo' d'esempio, dei varii soggetti che servirono o potrebbero servire a tema di opere d'arte. Delicatamente trattò del tipo della donna come la vedevano i greci, raffigurata nella dea della bellezza e degli amori; e la quale, quantunque espressa nella più patente nudità, non poteva offendere lo sguardo più schivo, dacchè l'arte che raggiunge la perfezione, riveste di verecondia ciò che è toccato dalle sue dita divine. E venne poscia al paragone della donna dei nostri giorni, dimostrando che l'arte nuova deve aggiungere a quell'ideale un sentimento più alto e morale, poichè la civiltà considera oggi cotesto simbolo della più bella metà del genere umano, come la più affettuosa consigliera e la prima educatrice dei figliuoli, come l'amica più vera, la fida compagna e la consolazione dell'uomo.

Provò che l'arte cristiana, ispirata dalle credenze intime dell'età media, innalzò i più meravigliosi edifizi ecclesiastici, e i più sontuosi palagi dei potenti. Finchè fu deciso il decadimento di ogni arte del bello, quando gli orgogliosi committenti credettero comandare agli artefici non la manifestazione del loro genio, ma la gara smodata del fasto spettacoloso. Da ciò dedusse che gli opulenti mecenati non giovano alle arti, ma esse si sviluppano come ogni altro commercio, e come ogni più ricca produzione dell'ingegno umano, al sacro fuoco della libertà. Mentre la schiavitù non favoreggia che gli audaci purchè inchinevoli, e disconosce i non nati a percuotere le dure illustri porte.

E volgendosi da ultimo ai giovani artisti più valorosi, li invogliò a scegliere per tema delle loro opere le storie dei nostri antichi e recenti dolori, a meditare sulle aspirazioni e sui desiderii dell'età nostra.

Intravide che non sarebbe lontano il giorno in cui tutte le arti, accordandosi in un solo sentimento, celebreranno i fasti di questo secolo indagatore di sapere e di verità, e immaginò essere forse già nato il bardo novello chiamato a sciogliere un inno di gloria alla scienza divinatrice, che squarcia le viscere delle Alpi e strappa di mano a Giove vendicatore l'elemento del fulmine, per farlo ministro del pensiero e della parola che compie in un istante il giro del mondo.

Il discorso fu applauditissimo.

ROMA — Progetti di nuove costruzioni.

È molto lodato il disegno del fianco delle galleria proposta dall'architetto signor Antonio Linari fra piazza Sciarra e la scesa del Quirinale in Roma. Questo fianco prospetterebbe da

piazza di Sciarra alla nuova piazza da farsi davanti alla fontana. Il disegno è corretto, ricco, elegante ed in armonia con il carattere monumentale e severo dei fabbricati di Roma. Per tutta la lunghezza ricorre un porticato, ed al di sopra tre cupole una nel centro più grande, l'altre due un po' più piccole alle estremità, le quali sono destinate ad illuminare gli ingressi e la gran sala ottagona che deve stare nel centro della galleria. Sappiamo che alcune società di capitalisti fecero offerte all'architetto Linari per l'attuazione pratica del suo progetto, e fu già presentato al Municipio il progetto con la relativa relazione.

Lo stesso architetto Antonio Linari ha presentato il piano di una interessantissima, comoda e nello stesso tempo relativamente economica comunicazione da aprirsi in Roma fra il Senato ed il Parlamento. Tale nuova e diretta comunicazione era da molto tempo universalmente desiderata; ora l'architetto ingegnere Antonio Linari, lo stesso autore dei piani di regolarizzazione ed abbellimento di piazza Navona e della galleria, sui quali sono ben note le favorevolissime relazioni stampate dagli illustri ingegneri Gui e Betocchi, professori nella Romana regia università, ha trovato il modo di aprirla e soddisfare così ad un bisogno da tutti vivamente sentito. La nuova comunicazione degna di congiungere le due Camere in modo sommamente decoroso è larga circa 16 metri e lunga metri 250; partendo dalla piazza di Montecitorio si sviluppa sopra una lunga serie di cortili, alcune strade secondarie, ed il lurido mercato delle Coppelle e va a sbucare in linea retta nella via della Scrofa precisamente vicino alla piazza di S. Luigi de' Francesi, ossia al palazzo del Senato. La comunicazione di che è parola, immaginandola prolungata attraverso la piazza di Montecitorio, va ad infilare il breve tratto di strada che mette dalla piazza di Montecitorio alla piazza Colonna; fra molti altri ha poi il considerevolissimo vantaggio di mettere per la via e piazza della Maddalena, direttamente alla piazza sulla quale sorge maestoso quel conosciutissimo e insuperabile monumento che è il Panteon, e per la via di S. Agostino conduce alla piazza di Torsanguigna, Sant'Apollinare, non che alla monumentale piazza Navona.

NAPOLI — Di un quadro recente del comm. Maldarelli.

Mentre siamo lieti di annunziare per la prossima dispensa una rassegna sull'esposizione della Società promotrice che fu aperta alla Sala di S. Domenico Maggiore il 7 aprile con 211 lavori, crediamo far cosa grata nell'arrecare frattanto un cenno del dipinto testè compiuto dall'egregio Maldarelli per ordinazione del principe Giovanelli di Venezia, stralciandolo dalle piacevolissime colonne del *Fanfulla*.

« *Il bagno pompeiano* è una tela di mezzana grandezza, nella quale è raffigurata un stanza (*frigidarium*) come a Pompei se ne vedono, con in mezzo una vasca circolare (*piscina*) scavata nel pavimento. Due gradini di marmo bianco ricorrono intorno; e chi guardi ha di faccia il semicerchio di essi, e sotto al secondo l'acqua tersa del bagno. In questo si dispone ad entrare una giovane dama, dai capelli biondi e raccolti in nodo sul capo. Ha spogliati gli abiti e gettatili sopra uno sgabello che le sta a sinistra. Nondimeno non è ancor nuda poichè la ricopre in parte un lenzuolo, che un ancella fa atto di toglierle dalle spalle. L ancella ha preso il lenzuolo di qua e di là, una cocca in ciascuna mano, e trae a sè con molto delicato riguardo, poichè la dama, rattenuta forse da un senso di pudore, non già che altri la vegga, ma istintivo e quasi direi di se stessa, si stringe in sè e con la mano destra tirasi sul seno un lembo di quello, mentre volge in fuori il braccio sinistro e lo accosta alla persona, tanto che non le sfugga e non cada disotto l'ascella il lenzuolo stesso. Così facendo, volge un po' il capo verso la donna che è alle spalle, quasi dicendole con l'atteggiamento, la pudica ritrosìa da cui è presa.

Pure quel braccio, sol che si muova menomamente, lascierà cadere il lenzuolo, e noi vedremo quella mirabile candidezza di carni, quella veluttata morbidezza, che fa desiderare che la vista abbia le facoltà del tatto. E siamo lì ad aspettare che ciò segua; poichè ci andiamo già figurando quale debba essere la persona, di cui vediamo parte delle gambe tornite, tutto il braccio sinistro, e il cominciamento superiore del seno a destra. L'atteggiamento delle due donne in quel segreto contrasto, onde una vuol togliere e l'altra rattenere il lenzuolo, dà a questo un tale aggruppamento di pieghe, che più bello e naturale non si potrebbe figurare con la fantasia. Abbassando gli occhi a mirare i piedini della pudica pompeiana, io mi sento preso da un certo freddo pietoso, imperocchè quel marmo sia davvero umido e il cristallo dell'acqua non potrebbe avere maggior verità.

Tutta la donna è bella, o dirò piuttosto *formosa*, per essere consentaneo con le parole a quella intonazione di antico che spira per tutto il quadro. È moderata di forme, giustamente piena cioè, e con disegno come ogni donna vorrebbe aver da vantare per conto proprio. Io vedo scorrere la vita sotto la trasparenza di quelle carni, e mi pare reale la figura che mi sta sott'occhio.

Ella però non sa della mia presenza, nè se ne preoccupa. Qui sta, credo io, il colpo del maestro. Altri forse avrebbe cercato di sedurre il riguardante, mettendo su quella faccia una certa luce di sorriso, avrebbe espresso il pudore e la ritrosia, quasi che la donna si sapesse guardata. Ma no; la bella pompeiana è sola, ed è però che non ha i vezzi adescanti della civetteria, nè domanda l'ammirazione, nel celare studiosamente le grazie del corpo. Questo solo tratto del quadro, quando altro mancasse, basterebbe a mostrare la fine intelligenza artistica del Maldarelli.

Ed ora non dirò altro, se non questo che io son rimasto una buona mezz'ora a contemplare la *mia* pompeiana, e che ci tornerò, e che compiango chi non avrà la fortuna di vederla, e che finalmente, per farsene una idea, bisogna aggiungere alle mie parole tutti quei più vivi colori che un pensiero di artista innamorato può somministrare.

Fortunato chi possederà questa cara bagnante, beato chi l'ha saputo far nascere sotto il tocco del suo pennello, e beato il nostro paese che sa produrre di questi artisti!

MILANO — Esposizione permanente di Belle Arti.

Nel primo trimestre 1872 furono vendute le seguenti opere pel valore complessivo di L. 10,700: Braga, statua in marmo, Quadrone G. B., due dipinti Induno Domenico, un dipinto, Biella' una statua, Canella, un dipinto, Marzorati, due dipinti, Steffani, un dipinto, Dalnegro, una statua, Ashton professore Luigi, un dipinto, Giuliano professore, un dipinto, Michis, un dipinto, Turri, un dipinto, Pesenti, un dipinto, signora Marocco Fortis Giulia, un dipinto. Quest'ultimo quadro era stato dato in dono dall'autrice all'istituto dei Ciechi.

Le opere spedite dalla Rappresentanza a Berlino furono accolte con sommo favore ed esposte alla mostra permanente di colà; altri pregevoli lavori furonvi spediti in questi giorni. Anche a Vienna fu mandato dalla Permanente una collezione di opere dei migliori nostri artisti; ora si sta trattando per Lipsia e per altre città della Germania e della Svizzera.

La Rappresentanza provvede d'ordinario alle spese per le spedizioni segnatamente per le opere di pittura.

— Salone del palazzo Marino.

Fra le nuove decorazioni destinate a crescere dentro alla grande sala che si sta ristaurando, si è volto molto opportunamente il pensiero a collocarvi un busto del re Vittorio Emanuele da mettersi al di sopra del seggio presidenziale, giusta lo stile degli altri busti che stanno ai lati della medesima sala. Il lavoro venne allogato all'egregio scultore Giovanni Spertini, il quale

vi ha corrisposto in modo da riscuotere l'applauso della Commissione artistica che ieri ebbe a vederlo. Le forme del busto sono colossali, e riuscì ammirabile sia dal lato della somiglianza, sia da quello d'un modellare largo e fortemente risoluto.

Si è compiuto in questi giorni il ristauro per parte del pittore N. Mellini, della gran medaglia della vôlta della sala terrena. È un capolavoro rivendicato. La gran medaglia rappresenta: *Psiche condotta da Mercurio al cospetto di Giove*. Ora si vanno spingendo i ristauri degli altri affreschi e stucchi.

ASSISI — **Restauri di classici affreschi.**

Arrechiamo agli amatori delle antichità artistiche una buona notizia. Il ministro della Pubblica Istruzione ha dato testè un ottima provvidenza, e una prova di più dell'intelligente amore alla conservazione delle pregiate memorie dell'arte italiana antica, chiamando in questa interessante città dell'Umbria l'egregio restauratore pittore cavaliere Guglielmo Botti, del quale avemmo già assai volte a tener discorso nel nostro periodico, all'oggetto di affidargli le riparazioni ai guasti gravissimi prodotti dalle ingiurie del tempo sui celebrati affreschi di Giunta Pisano, di Cimabue, di Giotto nella famosa chiesa superiore di S. Francesco. I lavori del Cimabue trovavansi infatti in uno stato più che deplorevole, mentre gran parte dell'intonaco ne è perduto; e quanto stava ancora a mala pena attaccato al muro era ormai per cadere. Si tratta di consolidare quelle crollanti superficie che sono un tesoro per la storia dell'arte. Abbiamo piena fiducia nell'opera intelligente e nella cura religiosa del Botti, persuasi che egli ben saprà, salvandoli, rispettare l'integrità originale di que' preziosi frammenti. B.

PADOVA — **Concorso architettonico.**

Questa città così ricca di monumenti storici, e di interessanti reliquie, preziose per l'arte e per l'archeologia, dottamente illustrate nel 1869 dall'autorevole penna di Pietro Selvatico in una guida che può servire di modello per siffatti lavori utilissimi, ha deliberato ora di abbattere il rovinoso corpo di fabbrica detto *Le Debite* insieme ai tre cavalcavia che lo uniscono al salone, o sala della Ragione, gigantesco edificio, avanzo stupendo dell'arte lombarda del secolo XII. Il Municipio nello scopo di sostituire alla decretata demolizione un fabbricato di decorosa apparenza, e di reddito per la civica amministrazione ha aperto un concorso pubblicandone il programma, molto saggiamente ordinato, che raccomandiamo vivamente agli architetti italiani. Oltre alle condizioni dell'opera, nelle quali sono svolti gli intendimenti della Giunta e della Commissione vi è tracciato l'indirizzo che sarebbe a desiderarsi per lo stile di una costruzione, che deve andare annessa allo storico monumento, mediante la topografia della piazza e delle fabbriche circostanti, il tipo dell'area occupata da quella a demolirsi, un'ampia e ben sviluppata fotografia della parte che devesi atterrare, ed havvi unita altresì una tabella di prezzi correnti in Padova de' materiali di costruzione pe' calcoli relativi — La spesa pel compiuto innalzamento è statuita in lire 250,000. Sono stabiliti pei progetti tre premi, il 1° di L. 1500, il 2° di 500, il 3° di 300. I concorrenti devono far pervenire il proprio progetto coll'annessa perizia e descrizione alla segreteria del Municipio sino al 31 luglio prossimo

È un'occasione propizia per l'applicazione degli studi a quei giovani, che in quest'epoca di risorgimento e di riforma hanno rivolta la mente a quelle discipline, che nell'architettura scorgono non sono le teorie della materiale costruzione, ma bensì le dottrine d'un arte nobilissima.

TAVOLE

DIETRO LA MASSERIA

Quadro ed acquaforte di ADOLFO BIGNAMI, *da Firenze.*

Un piccolo quadretto su tavola; una spanna di roba. Abbiamo fatto la sua conoscenza l'anno scorso, nella mostra di Torino. Un piccolo quadretto modestamente appeso in un cantuccio, e tanto in basso che bisognava chinarsi per vederlo bene. Il colto pubblico gli passava davanti senza troppo badarvi.

Una spanna di roba, eppure una larga pagina di poesia campestre; — la pagina che racconta il color fosco e l'umidità della casa verso tramontana, il tono queto e la freschezza dell'erba nell'ombra, e in mezzo all'erba, il conciliabolo della chioccia e dei pulcini, gruppo di macchie brune e biancastre; — seduta lì accanto la guardiana, una bimba in vesticciuola turchina; — da una parte del pendìo, lungo la casa, il fosso buio, profondo, pieno di rovi e di ortiche; il frutteto dall'altra — ed in capo al pendìo un pezzo frastagliato di cielo.

Nulla di più.

Ma c'era dentro il soffio della realtà, una squisita finezza — e poi tanta calma! Veniva così spontaneo sulle labbra — guardando quel sito — l'antico sospiro: *O rus!...*

STRADA AL MERCATO

(**Moriana**).

Quadro di GIULIO VIOTTI, *da Casale.*
Acquaforte di ALESSANDRO BALDUINO, *da Torino.*

Ciò che attrasse e fece soffermare il Viotti davanti a questa scena di paese savoiardo — ciò ch'egli ha cercato di trasfondere — ciò che realmente ha trasfuso nella sua tela, è il sole. Il gaio sole delle Alpi — la luce serena che tremola sull'argento delle nevi e de' ghiacciai, risplende sulle roccie, sui biondi pascoli e sopra le masse cupe dei larici e degli abeti — e qui, nella via, batte in primo piano sulle cuffie candide, sulle dritte pieghe delle vesti di panno — ed in capo alla porta piena d'ombra e di gente rischiara là nel fondo un altro brulichìo di macchiette.

Nelle figure la franca osservazione di Millet — nell'effetto luminoso una scintilla di Decamps.

SUL LASTRICO

Acquerello e disegno di PAOLO RICCARDI, *da Milano.*
Zilografia di GIUSEPPE SALVIONI, *da Milano.*

Miseria, miseria suprema — episodio tristissimo.

Il fitto scadeva. L'ultimo quattrino era sparito dal tugurio. Era infermo il vecchio padre; — i figli languivano di fame.

Ma il fitto scadeva; — il padron di casa ordinò lo sgombero. Ed ora i poveretti se ne vanno. Dove? Alla ventura. Verso l'ignoto. Verso l'oscurità. Per il mondo.

Verso l'agonìa.

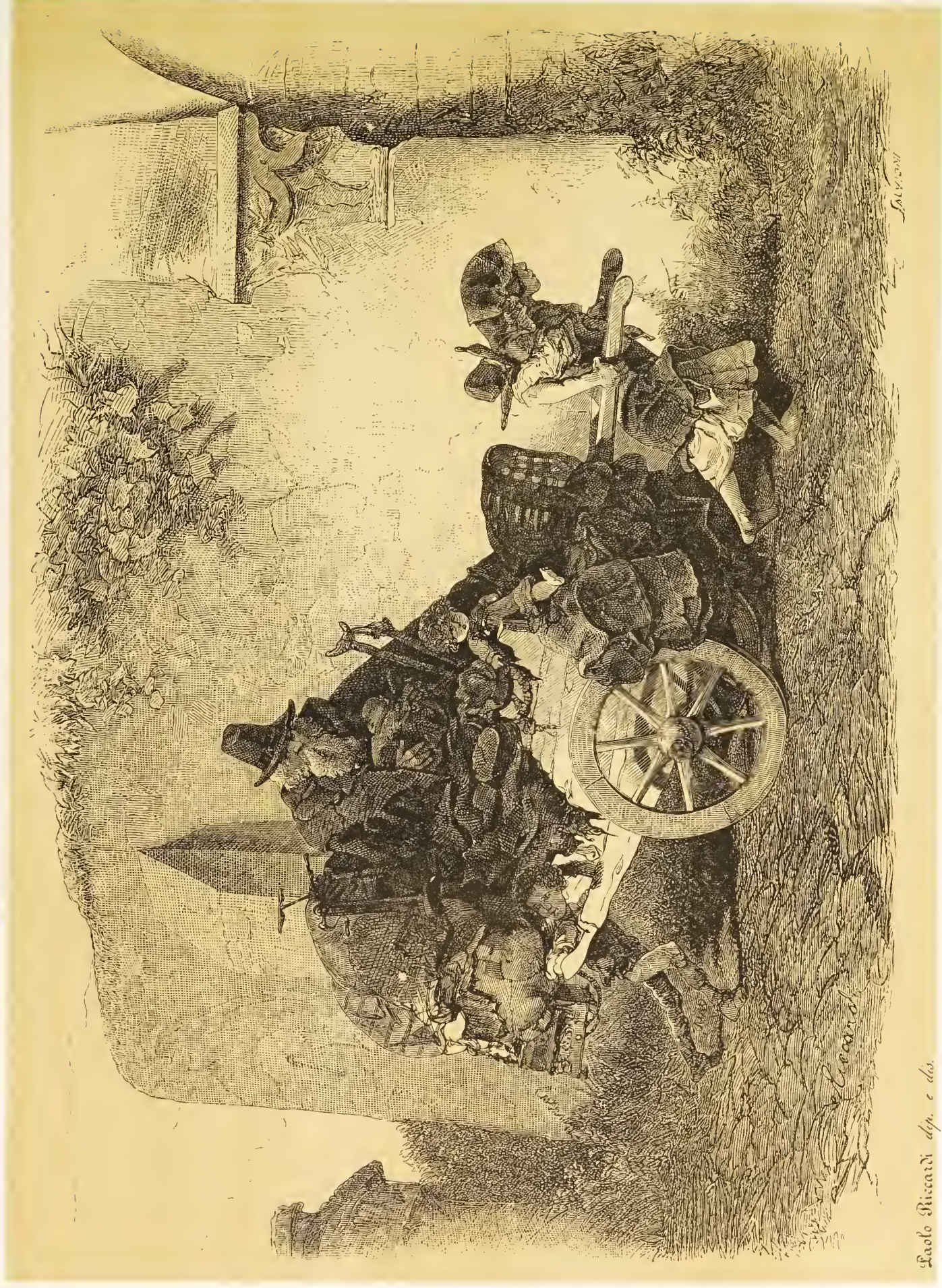
G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. / Luigi ROCCA.

Gerente LUIGI POMBA.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

Adolfo Bignami dis e inc — *C. Lovera imp*

DIETRO LA MASSERIA

Viotti Giulio dip. A. Balduino inc. ad acquaforte Lovera imp.

STRADA AL MERCATO
(Moriana)

Paolo Riccardi dip. e dis.

SALVIONI

SUL LASTRICO

L' ARTE IN · ITALIA ·

RE SVR GET.

STORIA DELL'ARTE

ALCUNE IDEE SULLA PITTURA DEGLI ANTICHI

> Non debbe agli antichi artefici attribuirsi pratica alcuna che non venga provata con antichi testimoni, o che non venga dagli antichi testimoni ragionevolmente dedotta.
>
> V. REQUENO.

PROVOCAZIONE immeritata obbligommi alla difesa nella primavera del 1870. Abborracciai quindi alla meglio ed in tutta fretta un articolo da inserirsi in questo istesso periodico, e perchè tal provocazione mi veniva da persona meritevole di ogni riguardo, volli togliergli l'aspetto di una polemica, e l'intitolai *Pensieri sulla pittura all'encausto, all'olio ed a tempera*, e di tutti e tre questi generi di pittura mi occupai brevemente.

Ma le cose fatte a mezzo ben rare volte riescono a bene, ed il trattare in poche linee un argomento tanto astruso ed intricato come la pittura encaustica degli antichi non è cosa che far si possa, tanto più poi allorquando non si ha campo di rileggere alcuni autori, consultarne altri, e ponderare il tutto a mente calma e tranquilla. Perciò mi sono poscia avveduto di essere incorso in alcune inesattezze, di avere pretermesso delle osservazioni molto importanti, e sopra tutto di non aver fatto le debite distinzioni fra i vari modi di dipingere usati dagli antichi ed accennati da Plinio. Il perchè, col presente scritto, intendo di rifondere per intiero quella parte di detto articolo che si riferisce alla pittura ad encausto, abbenchè nel suo complesso possa reggere.

Per riuscire alla prefissa meta in un ginepraio tanto intricato ed oscuro come l'argomento presente, prudenza vuole che si abbia una guida; ed io credo che guida migliore dar non si possa di quel Plinio, uomo di sperticata coltura, che scriveva ai tempi de' quali parlava, e che fu il solo che ci trasmise, poco si, ma qualche cosa intorno alla pittura de' suoi tempi e di quella che li precedette. Ma perchè esso non si dilunga mai, anzi è di una straordinaria concisione, mi sarà forza concatenare le idee all'appoggio di frasi qua e là sparse nella sua voluminosa opera, e di fatti in essa raccontati.

Nell'accennato articolo dissi da bel principio che alla pittura ad encausto si potrebbero applicare i noti versi:

> Che vi sia ciascun lo dice,
> *Cosa* sia nessun lo sa.

Questo detto regge completamente quando, come in quell'articolo, si riferisce a coloro, e sono i più, che sotto il nome di *encausto* abbracciano tutti in un fascio i vari sistemi di colorire usati dagli antichi: ma qualora si separino essi, e vengano partitamente esaminati, si trova che parecchi, fra i quali uno dei più importanti, sono decifrabilissimi.

La quistione della pittura degli antichi greci e romani cominciò ad essere vivamente discussa or fa circa un

secolo. Se n'era parlato anche per lo innanzi; ma nessuno, per quanto a me consta, erasi accinto a trattarne diffusamente, ad eccezione dello spagnolo Palomino. Verso l'epoca suindicata l'Accademia delle scienze di Parigi propose un premio a chi avesse spiegato il metodo di dipingere usato dagli antichi ed additato il modo di attuarlo. Parecchi scritti furono presentati, e molti sistemi vennero proposti, fra i quali uno del pittore Gian Giacomo Bachilier, ottenne il premio. Altri in quel torno si occuparono del pari della pittura antica, e fra essi giova ricordare, oltre il Bachilier, il Montjossieu, il padre Arduino, l'ab. Requeno, il cav. Lorgna, ed il critico Tommaselli. Dopo dei quali venne una schiera d'altri scrittori che io credo superfluo nominare, e che chiudo col lucchese Michele Ridolfi, il quale nel 1841 stampò una lettera al signor Raoul Roquette, in cui rende conto del metodo da lui tenuto nel dipingere a cera una medaglia nella chiesa di S. Michele in Lucca.

Se io qui volessi, non esaminare, ma solo accennare tutte le opinioni state emesse intorno ai vari sistemi di pittura degli antichi (1) mi converrebbe scrivere, non un articolo, ma un grosso volume. Dirò dunque solo che desta meraviglia il vedere uomini serii, e talvolta anche celebri in altre materie, emettere opinioni le più assurde, e storpiare barbaramente le parole di Plinio per farne scaturire sensi od affatto estranei, o contrari alle medesime. Tuttavia nell'esprimere le mie idee non mancherò di citare anche quelle di taluni dei principali fra di loro, onde mostrare come vadano lontani, non solo dal vero, ma ben anco dal possibile.

Poco sopra dissi che avrei scelto Plinio a mia guida. Ora soggiungo che, per facilitare il còmpito mio e raggiungere un sufficiente grado di chiarezza, trovo utile il premettere alcune basi su cui appoggiare il mio ragionamento. Esse sono: 1° Che presso i Greci, e più ancora presso i Romani, i modi di dipingere eran parecchi. 2° Che questi distinguevansi in due classi principali, cioè a pennello, ed a cera. 3° Che non tutti erano contraddistinti con l'appellativo *ad encausto*. 4° Che delle sostanze chiamate *cera* eravene di più qualità.

Che parecchi fossero presso gli antichi i sistemi di colorire ne fa certi Plinio stesso con le parole: *Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera, et in ebore cœstro idest veruculo* (Lib. 35, Cap. 11). *Ceris pingere et picturam inurere quis primus excogitaverit non constat* (L. 35, C. 11). *Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris, penicillo utendi* (L. 35, C. 11). *Eam picturam primus invenit, quam postea imitati sunt multi, æquavit nemo* (L. 35, C. 11). *Alias circa picturas pigmentuque rarus* (L. 33, C. 7). *Quoniam tarda picturæ ratio esset illa* (L. 35, C. 11) *Alieno parietibus genere, sed classibus familiari* (L. 35, C. 7). *Pinxit et ipse penicillo* (L. 35, C. 11). *Primum in hoc genere nobilem* (L. 35, C. 11). *Quoniam non suo genere certasset* (L. 35, C. 11). *Primus gloriam penicillo jure contulit* (L. 35, C. 9) ed altre ancora. E Plinio stesso ci fa accorti della divisione in due classi dei vari modi di colorire col formare dei cultori di esse due distinte schiere, l'una di quelli che adoperarono il pennello, l'altra di coloro che si valsero della cera, marcando quelli che si applicarono ad entrambi i generi dicendo: *pinxit et ipse penicillo.* E per convincersi che non tutte le maniere di pitturare eran chiamate encausto, basta leggere attentamente l'autore medesimo. Finalmente che più d'una erano le sostanze chiamate *cera* risulta dalla enumerazione che ne fa Plinio stesso al capo 14° del libro 21°, dove una la chiama *cera punica*, della quale in seguito non fa più cenno che una sola volta nel lib. 33, cap. 7.

Moltissimi sono quelli che adoperavano il pennello rammentati da Plinio, nel di cui novero sono compresi tutti i più celebri pittori della antichità, come Zeusi, Parrasio, Protogene e l'insuperabile Apelle: ma giammai quello scrittore ci porge il più piccolo indizio delle sostanze da essi impiegate per legare i loro colori, laddove degli altri, assai minori in numero ed in celebrità, ci dice chiaramente che adoperavano la cera. Mentre adunque nulla affatto si sa dei primi, di questi si sa che valevansi della cera. Ma come usavanla essi se tutto induce a credere che non si servissero del pennello? Ecco ciò che non ci vien detto, e che conviene andar rintracciando, desumendolo da alcune frasi qua e là disseminate in quell'opera meravigliosa del grande Lariano, come saremo costretti fare anche pel glutine dei pennelleggiatori. Pur tuttavia dei cerografi in tal modo qualche cosa si sa, ed avendo per conseguenza una tavola sicura cui appoggiarmi, da essi prenderò le mosse nelle mie investigazioni.

Plinio dice constare che anticamente due erano i modi coi quali si dipingeva all'encausto, cioè con la cera e col cestro nell'avorio; e poscia soggiunge che, allorquando s'incominciò a dipinger le navi, venne introdotto un terzo genere di pittura, facendo liquefar le cere col fuoco, ed adoperando il pennello. La qual cosa significa che prima si dipingeva con cere non liquefatte e senza il pennello. Ma ognun vede che questo terzo genere doveva essere affatto differente dal primo di dipingere con la cera compatta senza valersi del pennello ed adustare poscia la pittura, tanto antico da non rammentarsene l'inventore: come nè l'uno nè l'altro si deve confondere con la spalmatura di cera punica che Plinio e Vitruvio suggeriscono per impedire che le tinte di cinabro, col quale i Romani usavano colorir le pareti, fossero alterate dalla luce; e ciò perchè in quel luogo non parlasi di pitturare, ma solo di dare una specie di verniciatura ad una tinta preesistente, ed anche perchè tale operazione appartiene ad un'epoca assai più recente. In che cosa adunque consisteva la vera pittura a cera, se con essa non adoperavasi nemmeno il pennello?

Infinite sono le opinioni degli scrittori, ma sventuratamente, anzichè esser delucidazioni logicamente dedotte da quei pochi dati che ci forniscono Plinio ed altri antichi scrittori, non sono che poesie più o meno pindariche a seconda della più o meno fervida fantasia del loro autore.

Il Palomino, per esempio, buon pittore e reputato scrittore, e che fu forse il primo che si occupò di proposito di questo argomento, stravolge il testo di Plinio *pingendi cera*, cioè dipinger con la cera, in *pingendi in cera*, vale a dire dipinger nella cera; ed all'appoggio di tale storpiatura fabbrica un sistema tutto suo, immaginandosi che il pittore ricopra la tavola d'un grosso strato di cera, vi disegni con lo stiletto, ne scavi i luoghi opportuni, vi ponga la cera colorata e dopo eguagli il tutto radendolo con un coltellaccio... Può forse immaginarsi cosa più lontana dai detti di Plinio? Eppure il signor Montjossieu ed il P. Arduino vi fanno coro, ben poco differenti, ma forse ancora più strani, essendo i metodi da essi immaginati. Poichè il primo suppone che lo strato primitivo sia di cera indurita (non dice come): che in esso si scavino i luoghi corrispondenti alle varie tinte: che in quei

(1) Oltre tutti quelli che ne parlarono ex-professo, una quantità di Archeologi ne discorsero incidentalmente.

fossetti si mettano dei pezzetti di cere tinte, indurite esse pure, ad un di presso come fanno i moderni mosaicisti romani coi loro pezzi di vetro colorato; ed il secondo vuole che si scavi addirittura la tavola, e che negli incavi si versino le cere colorate e liquefatte. Ecco in qual modo si interpretano le parole di Plinio *encausto pingendi cera*, e *ceris, pingere et picturam inurere*, ed ecco quali sistemi si suppone adoperassero i sommi dipintori della Grecia, e con quali si pretende emulare i divini dipinti di Tiziano, Correggio, Raffaello!

Più moderati sono il conte di Caylus, il sig. Bachilier ed altri, i quali sono d'avviso che la pittura a cera si eseguisse col pennello, ad onta della contraria autorità di Plinio. E perchè, onde poter adoperare il pennello, è indispensabile che i colori abbiano un sufficiente grado di fluidità, tutti convennero doversi trovar modo di sciogliere la cera, e quindi tutti proposero dei sistemi per ottenerlo, ma nessuno ne produsse di plausibili. Quelli del conte di Caylus e del signor Bachilier furono dalla Accademia francese rigettati perchè vi erano impiegati dei prodotti chimici ignorati al tempo dei Romani e più ancora dei Greci. Il conte di Caylus però ne propose anche di quelli pei quali è necessario il fuoco; ed in una memoria letta posteriormente avanti l'Accademia di belle lettere, e stampata a Ginevra, rese conto di tutti gli esperimenti da lui fatti. Lasciando ora in disparte quegli che egli chiama *pittura a cera*, fatti con cera disciolta mediante reagenti chimici, riduconsi a quattro i metodi per la pittura ch'ei dice *ad encausto*, cioè:

I. Fonder con l'acqua bollente le cere colorate — mantenerle tali mediante appositi apparati — dipingere con esse sopra tavole parimenti riscaldate.

II. Fonder le cere colorate — versarle nell'acqua bollente — sbatterle fino al raffreddamento — coglier quella specie di polvere cui sono ridotti — mantenerla bagnata — dipinger con essa — farla squagliare con un braciere.

III. Imprimer di cera la tavola — cospergerla d'argilla bianca polverizzata — dipingervi sopra con colori ad acqua — far riscaldare il tutto sino al punto che la cera si squagli, salga ed investa il dipinto.

IV. Dipinger sulla tavola con colori ad acqua — coprire il dipinto con sottili fogli di cera — farli struggere e penetrare nel dipinto.

Ma uno solo del sig. Bachilier venne premiato, il quale consiste nel saponificare la cera con l'*alcali tartaroso*, che pare debba esser la potassa.

L'ab. Requeno, non essendo mai riuscito a disciogliere la cera col metodo Bachilier, probabilmente perchè adoperava il sale di tartaro allo stato naturale, ch'è un acido incapace di sciogliere la cera, invece del sale stesso calcinato, che è un alcali della famiglia delle potasse, attualmente conosciuto sotto il nome di allume di feccia, provossi a sostituirvi il sapone bianco, e vi riuscì completamente. Impastando esso i colori con quel sapone e diluendoli a piacer suo con l'acqua, potè dipingere una figura sopra la tela senza imprimitura. Ed avendola esposta ad un gran fuoco, i colori, com'è naturale, penetrarono nella tela, ed il dipinto, esso dice, *comparve assai più basso di prima, ma tutto chiaro e distinto*. Tuttavia non ne fu contento appieno, abbenchè trovasse il suo metodo superiore a quello del sig. Bachilier. Si rivolse quindi ad altri esperimenti, e dopo molti di essi mal riusciti, alla perfine credette aver trovato il nido dell'araba Fenice nel seguente sistema:

Poneva in un pignattino di terra vetriato cinque oncie di mastice e due di cera bianca, e posto il vaso al fuoco, facevali fondere rimuovendoli con un bastoncino; ed ottenutane la perfetta fusione versava il tutto in un catino d'acqua fresca. *Ecco il modo*, egli dice, *con cui fo sempre il mio pastello da cera*. Metteva poscia sulla pietra da macinare una parte di esso pastello e tre di colore, e con acqua li univa e macinava perfettamente, indi riponeva ciaschedun colore in tal modo preparato in altrettanti vasetti di vetro, e con essi dipingeva sopra tela preparata a colla od a gesso, o sopra tavola con imprimitura data a pennello, e composta di cera e pece greca disciolte a fuoco, cui univa della biacca in polvere. Ed allorquando la pittura era asciutta faceva squagliare della cera bianca, che distendeva col pennello sottilmente su tutto il dipinto. Riscaldavalo quindi con un braciere acciò codesta cera s'immedesimasse con quella dei colori, indi soffregavalo con un pannolino per cavarne il lustro.

Nè qui si ristette il dabben'uomo. Plinio dice, come vedemmo, *Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat: cera, et in ebore cæstro*, cioè *con la cera e col cestro nell'avorio*. Or bene: in un luogo esso piglia il testo com'è, e vi fa sopra le sue congetture; in un altro mutila il testo, riducendolo a *cera in ebore cæstro*, cioè *con la cera sull'avorio adoperando il cæstro*, e fabbrica un nuovo genere di pittura, cui di sicuro gli antichi non pensaron giammai, e nel quale dimentica anche l'avorio, e suppone sia quello del quale servivansi tutti i grandi pittori della Grecia. Facevasi fondere, egli dice, cera e mastice in tanti pignattini, ed in ognuno si metteva un colore, poi si versava nell'acqua la massa incorporata, e riducevasi quindi ognuno alla forma d'un cilindretto. Disegnavasi sopra una tavola, e di mano in mano che occorreva, col cestro caldo si staccava un pezzetto di essi, e col cestro medesimo lo si poneva e distendeva sulla tavola fondendo insieme le tinte. E qualora abbisognassero delle degradazioni, queste si componevano sopra un'assicella, poi si trasportavano sulla tavola. Ed in tal modo, secondo lui, Apelle e gli altri insigni pittori fecero stupire il mondo.... Sono o non sono poesie codeste?

Il cav. Lorgna, udito i ritrovati del sig. Bachilier e dell'ab. Requeno, e sembrandogli che nessuno raggiungesse lo scopo di ripristinare la pittura degli antichi greci e romani, si pose a studiare l'argomento istesso, e stampò un discorso, in cui addita un nuovo metodo, col quale ritiene avere finalmente sciolto l'intricato problema.

Prende egli per punto di partenza le parole adoperate da Plinio per indicare il modo col quale imbiancavasi la cera punica, che sono del tenore seguente: *Punica fit hoc modo: ventilatur sub dio sæpius cera fulva: deinde fervet in aqua marina ex alto petita, addito nitro. Inde ligulis hauriunt florem, idest candidissima quæque, transfunduntque in vas quod exiguum frigidæ habeat, et rursum marina decoquunt separatim. Deinde vas ipsum refrigerant; et cum hæc ter fecere, juncea crate sub dio siccant sole lunaque, hæc enim candorem facit. Siccantes ne liquefaciant protegunt tenui linteo. Candidissima fit post insolationem, etiam nunc recocta. Punica medicinis utilissima.*

Fissate adunque le sue idee su quelle parole, e specialmente sull'*addito nitro*, prende in esame tutti i passi nei quali Plinio nomina il nitro, e spiegando molta erudizione, procura di dimostrare che il nitro di cui parla costantemente quello scrittore non è il nitro d'oggidì, sibbene il *natron* di cui abbonda il basso Egitto, che è quanto dire la soda dei dì nostri.

Sin qui il suo ragionamento procede regolare, ma continuandolo mostra ch'esso pure non seppe difendersi da

quella peste fatalissima che travolge la mente a moltissimi fra gli scrittori, voglio dire lo spirito di partito, o più propriamente la smania di volere che ad ogni costo abbiano a trionfare quelle idee che si son fitte nella mente. Imperciocchè, volendo egli farci credere che col metodo da lui ritrovato si produca la tanto decantata quanto sconosciuta cera punica, ed opponendosi a ciò le parole di quel Plinio ch'egli chiama in testimonio, dimentica quella logica pura e netta ch'esser deve il primo requisito d'ogni ragionamento, e ricorre al meschino partito delle menti piccole, quello cioè di alterare o smembrare i testi cui essi appoggiano le loro argomentazioni acciò si prestino ai proprii desideri. La qual cosa, se può essere sorpassata negli scritti del Requeno, povero pretuccio invaso dalla manìa di scriver molto e di tutto, non lo può di certo in quelli di un matematico insigne com'era il Lorgna, non potendo esso intorno a ciò prendere abbaglio. Ecco dunque come esso prosiegue il suo discorso, e come converte una delucidazione in un paradosso.

Riferendesi alle parole di Plinio qui sopra riportate, egli dice francamente doversi da ognuno comprendere che qui il celebre naturalista insegna, non solamente ad imbianchir la cera, ma ben anco a formarne un vero sapone. Ai dì nostri, egli soggiunge, l'operazione dell'imbianchimento è superflua perchè abbiamo le cere già imbiancate. Quindi nelle sue esperienze non si curò punto di tutto ciò che insegna il romano scrittore, ma, ridotta la soda in ranno, diresse le sue esperienze ad un punto solo, quello cioè di trovare le giuste proporzioni fra soda e cera per ottenere un buon sapone; e trovò alla fine che questo si può avere con una parte di soda ridotta in ranno e venti di cera, rimescolandole a lieve calore. Egli assicura che il sapone in tal modo ottenuto è bianchissimo, friabile e solubilissimo nell'acqua, e per accrescergli importanza, lo chiama cera punica. Continuando poi, dice che il pittore Pacchera dipinse con esse alcune pareti nel palazzo Gazzola in Verona. Scioglieva esso, prosiegue il Lorgna, in acqua puramente e leggermente tocca da gomma arabica, in luogo della sarcocolla o dell'incenso maschio ricordati da Plinio, la cera punica non ancora indurita tanto da abbisognare di essere *igni resoluta*. Stemperava quindi, poi mescolava i colori con questa cera così disciolta nel modo istesso che avrebbe fatto con l'olio, e dipingeva.

Prima d'intraprendere questa descrizione aveva riportato il testo di Plinio relativo allo spalmare di cera punica le pareti colorate col cinabro, le quali sono: *Ut parieti siccato, cera punica cum oleo liquefacta candens settis inducatur; iterumque admotis gallæ carbonibus, aduratur ad sudorem usque. Postea candelis subigatur, ac deinde linteis puris, sicut et marmora nitescunt.* Quindi, per mostrare che il suo metodo si accordava perfettamente con l'antico, soggiunge che il Pacchera, seccata la pittura, le dava l'*encausto com'è detto qui innanzi,* ma si guarda bene dal ricordare che cosa abbia detto.

Parmi non vi sia bisogno di molta eloquenza per mostrare che tutto il ragionamento del cav. Lorgna, ma specialmente dopo il tentativo di provare che allorquando Plinio dice *nitro* intender si deve *natron*, non solamente è basato sul falso, ma pare sia condotto ad arte in modo da confondere ed allucinare il lettore. In fatti, ha poi esso veramente dimostrato che quando Plinio dice *nitro* devesi intender *natron?* — Qual relazione passa fra la saponificazione eseguita dal Lorgna e l'operazione dell'imbianchimento indicata da Plinio? — Che cosa ci ha a fare il *resolutis igni ceris* con lo sciogliere nell'acqua un sapone? — Come potrà paragonarsi una pittura legata con un sapone solubilissimo nell'acqua con quella accennata da Plinio *resolutis igni ceris penicillo utendi, qua pictura in navibus nec sole, nec sale ventisque corrumpitur?* Come ponno qui aver luogo la sarcocolla e l'incenso maschio ricordati bensì da Plinio, ma in tutt'altra circostanza? — In ogni modo come potrebbero queste due resine insolubili nell'acqua essere surrogate da una gomma in essa solubilissima? — Come farà il Lorgna a liquefare nell'olio a gran fuoco il suo sapone per distenderlo rovente sulle pareti? — I dipinti accennati da Plinio erano fatti con colori *glutine admixto*, cioè a tempera, e perciò potevano essere impunemente soffregati con la cera punica liquefatta nell'olio, nel quale non sono solubili le colle, e poscia con le candele, mentre è chiaro che un dipinto fatto con un sapone non può essere strofinato impunemente col sapone medesimo. — Esso asserisce francamente che Plinio insegna ad un tempo ad imbianchire la cera ed a trasformarla in sapone, ma punto non lo dimostra. Oltre di che queste due cose, così distinte una dall'altra, ponno forse farsi con una operazione sola? Hanno forse qualche relazione col formare un sapone le operazioni indicate da Plinio di ventilare replicatamente all'aria la cera gialla — poi farla bollire nell'acqua marina con l'aggiunta del nitro — poscia, con un cucchiaio, levarne il fiore, cioè la più bianca — indi metterla in un vaso in cui ve ne sia un poco di fredda — poi cuocerla di nuovo a parte con acqua marina — poscia rinfrescare il vaso, e dopo aver ripetuto per ben tre volte la cosa stessa, porla a seccare allo scoperto su graticci, al sole ed alla luna, e, mentre secca, proteggerla con un sottile lenzuolo acciocchè non si liquefaccia — finalmente ricuocerla dopo che fu al sole onde renderla ancor più bianca? Resisterebbe forse un sapone qualsiasi a tante operazioni? — Possibile che uno scienziato come il cav. Lorgna non siasi accorto che la sua grande scoperta non era che la ripetizione di quella fatta e ripudiata dall'ab. Requeno, poichè il disciogliere la cera in un ranno di soda, ed il discioglierla con una saponata parimente di soda, che tali sono i saponi bianchi, è la stessissima cosa, nessun'altra diversità essendovi fuorchè, in questo secondo caso, oltre alla cera vi è anche una piccola parte di sostanza grassa?

Il medesimo cav. Lorgna non può trattenersi dal mostrare la sua sorpresa nel vedere che, mentre la cera vergine poteasi egualmente imbiancare (e qui non dice saponificare) in cento luoghi del littorale greco ed italiano, Cartagine sola mantenne il monopolio di tale operazione, per modo che fu chiamata punica. L'osservazione è giustissima, e la risposta a questo quesito trovasi nel primo mio articolo stampato nel 1870. — Ciò avveniva perchè la cera punica non era cera.

Si esamini attentamente Plinio e si vedrà che quante volte egli parla della cera per uso della pittura, giammai vi pone l'aggettivo *punica*, non adoperandolo che nell'unico caso, non di dipingere, ma di spalmare delle pitture già fatte. E ciò tanto è vero, che anche allorquando enumera le molte qualità di cera che affluivano in Roma, dice bensì *Punica medicinis utilissima,* ma non accenna minimamente ch'essa venisse adoperata nella pittura.

Che cosa era dunque la cera punica?... Ecco la domanda che mi attendeva. Nel più volte accennato mio articolo mostrai che allo stato attuale delle nostre cognizioni, mentre si può garantire che non era cera, è impossibile stabilire che cosa precisamente essa si fosse; ed esternai il dubbio fosse qualche prodotto dell'interno dell'Africa, noto allora, sconosciuto adesso. E per dimostrare quanto ciò sia possibile, citai i marmi preziosissimi che allora

venivan da quelle regioni, e de' quali ora si è perduta ogni traccia persin delle cave. Ora mi fo lecito di soggiungere un altro dubbio. Nella preziosa operetta del cavaliere L. Eastlake (1) trovo accennato che l'ambra gialla, qualora si faccia lungamente bollire nell'olio di linseme, si chiarifica e diventa trasparente al punto da potersene formare delle lenti per cannocchiali. Si sa benissimo che delle ambre e dei succini, sostanze molto simili, ma non eguali, ve n'ha di molte specie, cioè dei durissimi e dei semiduri, e che in alcune località abbondano assai: chi ci assicura che fra di loro non ve ne sia alcuno che, trattato nel modo indicato da Plinio, diventi più facilmente fusibile nell'olio? È noto del pari che per fondere l'ambra è necessario un grado di calore altissimo: ma che dopo raffreddata, la si può fonder di nuovo ad una temperatura assai più bassa. Chi sa che la cera fulva accennata da Plinio non fosse altro che un'ambra od un succino fuso con un sistema che non lo oscurisse di molto, il quale fosse atto ad essere imbianchito nel modo dallo stesso indicato? Ciò di cui non v'ha dubbio è che la cera bianca comune disciolta nell'olio forma un unguento, nè so comprendere come esso potesse difendere le pitture dalla polvere e dalle immondizie, le quali anzi vi si sarebbero meglio attaccate. Ciò che dissi delle ambre vale anche per le copali, delle quali pure ve n'ha di più qualità. Ma questi non sono che dubbii, i quali verranno forse un giorno rischiarati in seguito a molti studi e tentativi.

(*continua*) GIO. SECCO-SUARDO.

ARCHEOLOGIA

DISCO D'ARGENTO

portante in rilievo l'imagine seduta di APOLLO MEDICO

scoperto da ultimo a Pompei
presenti i Membri del Congresso telegrafico.

Il nostro Fiorelli, il cui nome avrà per aggiunto onorifico il titolo di *Pompeiano*, suol riserbare agli ospiti illustri che visitano i suoi mirabili scavi, la grata sorpresa di assistere a qualche nuova scoperta. Non sempre, è vero la fortuna risponde all'intento: ma quelle ruine feconde questa volta non vollero lasciare insoddisfatta la curiosità della rappresentanza telegrafica europea.

Il grazioso disco d'argento di cui presentiamo l'immagine fu tratto dalla terra sotto i loro occhi; e non avranno mancato di adoperare i loro fili a trasmetterne la notizia alle rispettive nazioni.

Non è una statua di marmo o di bronzo, non è il *Sonno* perugino, di cui si è parlato negli ultimi fascicoli dell'*Arte in Italia:* è un semplice rilievo di Apollo: ma l'attributo che porta di *medico* (ἀρχέσιος) è una vera novità archeologica, non avendovi ancora alcuna statua o alcun monumento iconografico che lo rappresenti sotto codesta invocazione. Onde il presente rilievo illustra perspicuamente tutti i passi degli antichi che ricordono le statue ed i templi innalzati ad Apollo Salvatore (Σωτήρ) ad Apollo fugapeste (ἀλεξικακος), ecc.

A codesto Apollo sappiamo che l'architetto stesso del Partenone aveva eretto un tempio a Figalia; e Pausania parla di un altro tempio e di una statua ad Apollo medico. È probabile che codesti simulacri e delubri sieno stati eretti ex-voto al Dio che aveva liberata la rispettiva città da qualche contagio: onde secondo la consuetudine, il Dio avrà avuto le Grazie in mano. Il nostro rilievo non ha le Grazie, ma non di meno vogliamo ringraziar la fortuna, e il senatore Fiorelli, il pompeiano, di aver arricchito il museo nazionale di un nuovo oggetto altrettanto prezioso per l'arte quanto per l'archeologia.

Questo paradiso d'Italia e del mondo che si chiama Napoli non è ancora così immune dagli influssi malefici che si possa trascurare di metterla sotto la protezione di Apollo medico, o fugator de' contagi. Noi abbiamo è vero San Rocco e San Gennaro, ma un santo di più, massimamente se è così bello, come l'Apollo, non guasta. Noi proponiamo punto di erigergli nè templi nè monumenti; ma vorremmo avere dal Dio delle Muse la favella eloquente e persuasiva, che avevano gli antichi sacerdoti di quel nume, per iscongiurare i rappresentanti del Municipio, della Provincia e della Nazione a provvedere un po' meglio all'igiene di questa bella città destinata ad essere il pellegrinaggio, il ritrovo di tutto il mondo, sì per le bellezze incomparabili della natura, sì per le reliquie dell'arte antica che ci conservava, e ci viene rivelando di giorno in giorno.

Non diciamo di più perchè, se la parola è d'argento, come il disco testè ritrovato, il silenzio è d'oro, ed ha anch'esso qualche volta la sua eloquenza. *Qui habet aures audiendi audiat.*

DALL'ONGARO.

S. P. Q. R.

---

(1) *Notizie e pensieri sopra la gloria della pittura ad olio.*

Arte Contemporanea

PITTURA NAPOLITANA

I.

Si è spinta molto innanzi da qualche tempo la Scuola di pittura napolitana. I lavori che quegli artisti vanno ad esporre nelle più importanti mostre artistiche, hanno destato il più vivo interesse dei critici. Al mezzogiorno d'Italia, dopo un perseverante lavorio di oltre 50 anni, si è giunto finalmente a presentare l'insieme di una scuola la quale sembra voglia mettersi a capo del movimento artistico in Italia. — Avendo seguito con costanza le fasi successive di siffatto movimento, credo non essere cosa di poco interesse il farne una narrazione breve, per quanto il consente l'opera nella quale scrivo, senza però tralasciare i fatti più rilevanti nell'interesse dell'arte e dei lettori.

Non è facile scrivere di uomini e di fatti contemporanei, massime intorno alla storia dell'arte, quando lo scrittore ha una tendenza quasi irresistibile a discorrere con benevolenza di artisti ancora viventi che, o sono suoi amici, o godono di molta estimazione nel pubblico. Nè le gare di scuola possono lasciare indifferente il critico che per molti anni ci ha vissuto in mezzo, e che spesso ha preso parte nelle fila dei combattenti: come non è agevole liberarsi dai pregiudizi tradizionali, che restano profondamente radicati, quando per lungo tempo, e dalla tenera età, vennero inoculati nelle nostre cognizioni. Onde non è senza preoccupazione che si può giudicare di un'artista e negargli per esempio la potenza creatrice, quando è generalmente considerato come il più grande genio de' suoi tempi.

Non mi sono dissimulato queste difficoltà. Cercherò tutta la serenità di spirito per dimenticare i pregiudizi de' miei tempi e della mia prima educazione: raccoglierò tutta la calma del cuore per obliare l'amico quando debbo giudicare l'artista.

Prima però di parlare dell'arte contemporanea è necessario premettere alcune considerazioni generali intorno all'origine della scuola moderna. Non si può valutare con esattezza l'*effetto* senza averne bene studiata la *causa*.

II.

Questo punto di partenza della moderna Scuola napolitana bisogna ricercarlo nella seconda metà del secolo scorso, quando l'ultimo periodo originale italiano venne ottenebrato dalla fosca luce dell'imitazione.

L'influenza della lotta sul romanticismo e classicismo operava una reazione contro i barocchi. Si cominciò dal giudicare con severità la ricerca di una troppo facile bellezza di forma, e si credette giustificare il ritorno d'un gusto migliore nelle arti, condannando tutta una scuola la quale, in mezzo a molti difetti, serbava sempre un carattere di originalità che poteva essere suscettibile di una completa trasformazione. Oggi — osserva lo Springer — chi volesse giustificare, per esempio, il Bernini, troverebbe molti che non gli saprebbero applicare così facilmente l'epiteto di barocco. Egli è perchè si giudica con più calma, e le irose passioni di scuola non giungono nell'orbita serena ove si colloca la critica moderna.

Il *manierismo* a lungo andare doveva produrre naturalmente una impressione di un valore estetico assai limitato, in mezzo ad un pubblico abituato alle maravigliose creazioni del XVI secolo. Ma non per questo si deve dimenticare il fare largo e la vigorosa immaginativa di una operosa schiera di artisti che ha dato il suo nome all'arte del suo secolo.

I barocchi accennavano già ad una salutare ed intelligente trasformazione nella seconda metà del secolo scorso. Pompeo Batoni, Marco Bonito e l'Angelica Kaufmann, dedicandosi quasi esclusivamente ai ritratti, costituirono il primo nucleo di *realisti*, che deve considerarsi come elemento precursore dell'arte moderna.

Lo studio della natura fu seguito con più predilezione dai paesisti del secolo XVII quando già l'arte accennava a decadere. I ritrattisti seguirono le stesse orme nel diciottesimo secolo, quando la decadenza era più pronunziata, e cominciava a far capolino alle porte delle scuole l'ideale accademico.

Non poteva accadere diversamente: perchè il realismo si esplica più facilmente nel *paese* e nel *ritratto*, che rappresentano in certo qual modo la natura inanimata e l'uomo nello stato di quiete. Onde i paesi di Salvator Rosa e di Claudio di Lorena prima, ed i ritratti del Batoni, del Bonito e della Kaufman in seguito, sostennero l'onore dell'arte durante il lungo periodo della decadenza. — Quando a' giorni nostri i restauratori del gusto si volsero indietro per trovare un anello di contatto nelle splendide tradizioni dell'arte italiana, furono costretti scavalcare tutto il periodo degl'imitatori per rannodarsi ai realisti del secolo scorso, i quali sotto questo rapporto, come abbiamo già detto, debbono considerarsi come il punto di partenza della scuola moderna.

III.

A mezzo il secolo passato gli artisti non vagheggiarono più un ideale comune: si osserva generalmente una mancanza di scopo collettivo. — Questo periodo storico si distingue per la incertezza delle teorie. — Si potrebbe chiamare periodo di transizione. — L'incertezza non è solo nella scuola, ma sì bene nei singoli lavori. Manca nella scuola l'unità di stile. Le opere, massime in architettura, mancano sovente di forme organiche, o, se vi sono debolmente accennate, restano oppresse e si smarriscono sotto l'abbagliante insieme di uno stile proteiforme e disarmonico. — Sembra infine che non s'abbia più fiducia nella scuola dominante e confidenza nelle proprie forze.

Fino a questo momento le scuole italiane avevano una fisonomia assai bene delineata: si mostravano tutte d'un getto: ed ancora oggi si possono studiare nel loro insieme caratteristico. Quell'insieme che scaturisce dal forte convincimento di essere sulla via più giusta per raggiungere lo scopo migliore. — L'unità di scuola si spezza. Ai *manieristi* bisogna aggiungere i *realisti*, di cui abbiamo parlato; gli *eclettici* capitanati dal Mengs; i *puristi*, sostenuti dall'arte incisoria, che intraprese in mezzo a tanta confusione a riprodurre — e fu bene — i capolavori del periodo più rigoglioso e più puro dell'arte italiana. — Il lavoro di decomposizione si fa evidente. — L'ideale è perduto di vista. Il bisogno di raggiungerlo nuovamente non tarderà, per le leggi immutabili dello spirito umano, a diventare irresistibile.

IV.

Raffaello Mengs salì in tanta rinomanza a' suoi tempi da venir chiamato il *Raffaello* dell'Alemagna: — un suo biografo — l'Azara — lo antepone allo stesso Raffaello da Urbino!

Il Mengs era amico del Winckelman e ne seguì le dottrine, esagerandole con pedanteria. — Winckelman propose il culto dell'ideale greco: — i suoi seguaci trasformarono questa dottrina, predicando l'imitazione inconsulta degli antichi come supremo scopo dell'arte. Non mancò chi affermasse impossibile, uscendo dal mondo pagano, raggiungere una elevata idealità artistica. — Raffaello Mengs non seguì del tutto quest'ordine d'idee: — egli fu eclettico come pittore; confuso e disordinato come precettore: furono appunto le sue teorie incerte che prepararono la via a coloro che bandirono il culto servile dell'arte antica. Era necessario che la critica raggiungesse il modo elevato di vedere de' nostri tempi per togliere dalla corona di Mengs tutte le gemme di cui l'adulazione e l'ignoranza l'avevano arricchita. I suoi ammiratori quando non lo poterono più sostenere come grande artista, vollero esaltarlo per i suoi precetti critici. — Fu opera vana: — il tempo ha dimostrato che furono appunto i suoi precetti che precipitarono più sollecitamente l'arte sulla china fatale dell'imitazione.

David, francese, che studiava allora in Roma, fu dopo l'inglese Hamilton, il primo che cercasse avidamente ispirazione nell'arte greca e romana. I suoi quadri vennero ammirati. La novità piacque e da questo momento i *soggetti*, che non erano mitologici o tratti dalle storie di Roma, vennero respinti con disdegno; la *linea* che non seguiva la forma della statuaria antica venne condannata come volgare e di cattivo gusto.

Evidentemente l'arte, con David, cessa di essere originale: comincia il periodo di vuota imitazione. — La pittura italiana dopo aver brillato di tanta luce propria per cinque secoli, scende volontariamente dal suo stupendo seggio per seguire umili stranieri artisti sopra una via che era la negazione di tutto quello che aveva per tanto tempo sì gloriosamente prodotto.

V.

David fu il primo che spiegò tutta l'energia per proporre modelli greci allo studio dei giovani artisti: e siccome i dipinti migliori dell'arte greca non sopravvissero ai secoli distruggitori, convenne togliere a modello la statuaria la quale giunse fino a noi in tutta la sua ricca e schietta bellezza.

Come costantemente avviene in tutte le evoluzioni dello spirito umano, il progetto di un nuovo sistema non tardò a trasformarsi in idolatria e cadere subitamente in esagerazione. — La forma greca che trasse le sue ispirazioni dall'ideale del mondo pagano non poteva del pari rappresentare l'ideale del mondo cristiano. In luogo di ricercare in qual modo gli artisti greci e romani seppero rannodare il significato intimo dei loro immortali lavori d'arte con l'ideale della loro civiltà, gl'*imitatori* si fermarono alla riproduzione infeconda e servile delle forme esteriori. — Di qui un convenzionalismo peggiore e più tirannico di quello che si voleva combattere.

David diffuse le sue idee in tutta la Francia, e quando fu costretto abbandonare Parigi, andò a Bruxelles ove fondò una scuola, la cui influenza durò fino agli ultimi anni e si estese in gran parte nella Germania occidentale. — La fortuna del David, spianò la via in Italia agli imitatori, e le nostre principali città proclamarono con ardore il preteso ritorno all'arte classica.

Canova rappresentò in Italia con la statuaria, quello che David rappresentava in Francia con la pittura, e trascinò seco i più serii ingegni della sua epoca. Appiani, Benvenuti, Agricola, Landi, Camuccini furono i più strenui campioni di quella scuola che ormai occupava solo il campo dell'arte tra noi.

La vertigine dell'imitazione andò tant'oltre da offendere il più modesto buon senso. Napoleone fu rappresentato sotto le spoglie di Ercole — Carlo III, da Romano — Ferdinando I, da Minerva!

Gli artisti romani furono i più caldi seguaci del nuovo stile fino al Camuccini, che primo in quel periodo di turbamento seppe affermare una spiccata personalità artistica foriera di una nuova fase, la quale doveva servire come punto di passaggio alle larghe ricerche dei nostri contemporanei.

Vediamo intanto che cosa avveniva in Napoli.

(*continua*) TEODORO PATERAS.

R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI MILANO

COMITATO ESECUTIVO

per l'Esposizione nazionale di Belle Arti e per il Congresso artistico nel 1872.

L'Esposizione nazionale italiana avrà immancabilmente effetto in Milano nel corrente anno a partire dal 26 agosto a tutto il giorno 7 ottobre.

Si ricorda pure che il Congresso artistico sarà inaugurato il 4 settembre e durerà otto giorni consecutivi.

Le notificazioni delle opere per l'Esposizione devono venire trasmesse pel 15 giugno, e le opere istesse consegnate pel 1° agosto. Tutte le Accademie e gl'Istituti d'arte del regno furono ampiamente provviste di schede per notificazioni ond'essere distribuite agl'artisti della parte di paese da loro dipendente.

Gli artisti che ne avessero bisogno potranno rivolgersi allo Istituto più vicino.

Il Comitato in ogni caso ne invia a chi ne fa diretta domanda.

Dal Comitato esecutivo — Milano, 28 maggio 1872.

Scultura

Di ANTONIO ROSSETTI e di alcune sue opere *.

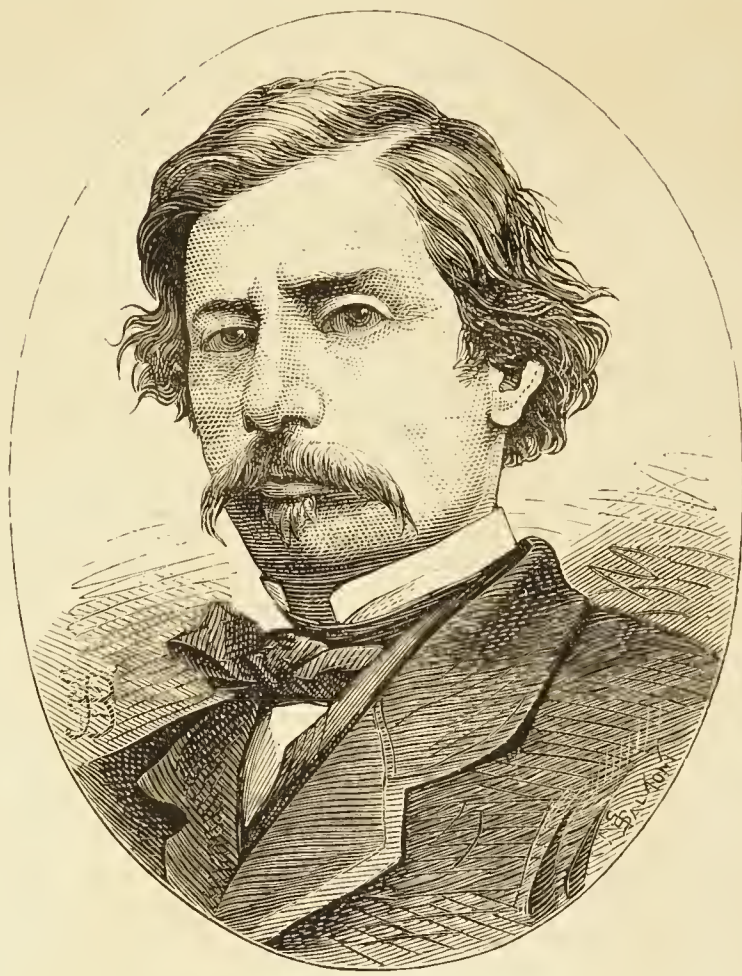
È in Roma da molti anni Antonio Rossetti, scultore, venuto di Lombardia, meritamente stimato per i suoi lavori, il cui studio è popolato di busti, di gruppi graziosi, di statue bene immaginate e condotte dalla industre sua mano.

L'officina di quest'artista è sempre visitata, specialmente dagli stranieri che convengono volentieri nella città delle monumentali memorie e delle arti.

Conservando con grande cura la elegante naturalezza delle forme, il Rossetti preferisce di rappresentare la bella e vezzosa età della innocenza, e la fa servire ad argomenti semplici, delicati, bene espressi, i quali si appalesano ai risguardanti senza il bisogno di meditazioni e di spiegazioni per comprendere il concetto chiaro che egli si prefigge di manifestare.

Il Rossetti sa investigare e disciogliere il nodo principalissimo ch'è quello di trovar netto l'argomento, meditando con sagacità le esigenze dell'arte e le tendenze del nostro tempo, e volgendo sempre i suoi lavori ad utile ed ottimo fine.

Ho veduto di lui una statua molto bene immaginata e diligentemente accurata nella esecuzione. Rappresenta una giovinetta la quale, per fare buon uso del tempo, che fugge e non torna, mentre sta acconciandosi senza alcuna civetteria le treccie del capo, tiene un libro sulle ginocchia e s'occupa nel leggere. E quel libro non è frivolo o velenoso, perchè non desta alla fanciulla altro sentimento all'infuori di quello della ingenua attenzione e della meditazione tranquilla. In servizio dell'arte plastica, l'artista lasciò scoperta la parte superiore del corpo della sua leggitrice; avendo cura però che le mani e il volume della morbida capigliatura facessero velo al petto, giovanilmente tumido e verecondo.

Dalla cintola in giù la statuetta leggiadra è ricoperta di un panneggiamento disposto e piegato con negligente eleganza, in fondo al quale spuntano appena le inferiori estremità assai bene modellate. È un lavoro coscienzioso che piace di molto, ed è ricercato e replicato meritamente, avvegnachè abbia la sua buona ragione nella moralità dello scopo.

I due maggiori e più utili trovati delle scienze moderne, il vapore e la elettricità, hanno pure dato soggetto al Rossetti per due statuette fuse in bronzo, e nelle quali sono raffigurati due putti che simboleggiano, l'uno il Genio delle ferrovie, l'altro il Genio della telegrafia elettrica.

Era per verità non facile tentativo il serbare pure e castigate le forme artistiche, immedesimandole con gli ordigni della meccanica: eppure l'artista ha superato con bravura questa principale difficoltà.

Egli ha dato a' suoi putti l'aspetto grazioso di quella età che trapassa dalla infanzia alla fanciullezza, ponendo in mano ad entrambi una fiaccola tenuta alta e fiammeggiante. Il primo si appoggia ad una ruota minore di locomotiva, e addita il terreno solcato dalle ferree rotaie. Sta d'accanto al secondo il tronco di un'antenna a cui sono raccomandati i vitrei isolatori del fluido imponderabile; e il fanciulletto con bel movimento tocca il filo metallico per cui discorre la scintilla eloquente e misteriosa. Queste due figurine che hanno grandezza pressochè naturale, potrebbersi adattare all'uso vero di illuminare un atrio spazioso, sostituendo alla fiamma materialmente indicata la luce ardente del gas. Il luogo più conveniente sarebbe, a mio credere, una stazione centrale e grandiosa di strada ferrata.

Se il Rossetti avesse bisogno delle nostre lodi, noi gliele tributeremmo con tutto il cuore; ma egli è tale artista provetto e conosciuto, che le opere di lui e la ricerca che di esse ne fanno i forastieri che visitano Roma, formano l'encomio maggiore, e gli procurano ogni più utile e desiderata soddisfazione.

Ant. Pavan.

(*) Ai brevi cenni biografici di questo valente scultore pubblicati da noi nel 1° volume di questa Rivista, anno 1869, pag. 124, aggiungiamo ora con vera compiacenza questi cenni fornitici dal nostro egregio collaboratore, il ritratto suo ed i disegni delle due statuine da lui eseguite di recente, che furono dagli amatori e intelligenti dell'arte molto lodate.

Il Genio delle Ferrovie.

Il Genio della Telegrafia.

Monumento a Bernardo Cennini in Firenze.
Quest'opera dello scultore Leopoldo Costoli, da noi annunziata fin dall'anno scorso nella dispensa di giugno, pag. 81, è di architettura graziosissima e ricorda benissimo lo stile elegante del XVI secolo. Un fascio di arnesi tipografici accomodato con arte, due corone d'alloro intrecciate e gli stemmi dell'arte tipografica e della famiglia Cennini maestrevolmente scolpiti adornano il pregevole monumento. Nel centro poi è un bassorilievo rappresentante la Storia. È una donna dal volto leggiadro, dalle forme purissime, che ricordando ai posteri la fama del Cennini che primo portò in Firenze l'arte della stampa fabbricando caratteri, scrive il famoso motto *Florentinis ingeniis nil ardui est* che il Cennini collocò sul frontespizio del primo libro da lui stampato. L'atteggiamento della figura, il nudo, il panno del quale l'artista ha saputo togliere un bel partito di pieghe, sono studiati con cura ed eseguiti con molta arte: È un lavoro che non bisogna davvero passar senza un cenno di lode. Peccato che nella cappella di S. Lorenzo, dove fu collocato, la luce non sia troppo propizia al monumento!

Monumento a Bellini in Catania. — Il messinese scultore Gregorio Zappalà, residente in Roma, autore del monumento al La Farina, ne ha ideato uno per Vincenzo Bellini. La pianta del bozzetto è circolare con tre gradini e con un basamento a foggia di croce greca. Nel centro di essa s'innalza un dado ottagono, sormontato da un altro dado di forma circolare dove stanno scolpite in basso rilievo le sette note della musica mediante vezzosi puttini.

Nelle ali maggiori di destra e sinistra del basamento siedono due statue, la prima con soavissima espressione indicante la Melodia, la seconda la Fama, e nelle ali minori di fronte e di dietro siedono due Genii, il primo avente in mano la penna dell'illustre maestro con un libro rappresentante il suo repertorio musicale, ed il secondo il suo genio sorreggendo nella destra un cuore con sette raggi indicanti a lettere d'oro i suoi sette divini capolavori, cioè: *Norma*, *Puritani*, *Pirata*, *Sonnambula*, *Capuleti e Montecchi*, *Straniera* e *Beatrice di Tenda*. A capo a tutto il monumento, immersa in profonda meditazione dell'arte, sta ritta in maestosa attitudine la figura del Bellini. Facciam voti che si converta in marmo. *

Esposizioni di Belle Arti

SOCIETÀ PROMOTRICE DI TORINO

Per la mancata promessa di chi si era assunto l'incarico di dar particolareggiato ragguaglio dell'attuale Esposizione, dobbiamo rinunziare a consacrarvi alcune colonne in questa dispensa. Siccome però la medesima non si chiuderà che col 10 giugno, saremo ancora in tempo altra volta.

Ci è grato però annunziare sin d'ora che non poche furono le opere singolarmente ammirate e che le vendite raggiunsero il numero di 94 per la ragguardevole cifra di lire 51,885, comprese in esse lire 24,815 spese dalla Società in acquisto di 41 opere destinate in premio ai Soci.

Il Municipio di Torino scelse per il Museo civico, che si va di continuo facendo più ricco di preziosi oggetti d'ogni sorta, il bellissimo quadro del prof. Enrico Gamba, *Goldoni studiando dal vero;* e tra i quadri acquistati per conto di S. M. il Re vuolsi citare particolarmente la gran tela del signor Giulio Viotti, *Colpa e rimorso.*

Fra le sculture la *Psicotera*, graziosa statua in marmo del prof. Tabacchi, fu acquistata dal generoso cavaliere Carlo Simondetti, e quella del giovane signor Federico Gaetano Villa, rappresentante *Pico della Mirandola*, venne scelta dalla Società.

I Soci non favoriti dalla sorte riceveranno in fine dell'anno, una elegante Cartella, grande centimetri 45 per 32, in cui si conterranno quattro litografie e due incisioni all'acquaforte, con brevissime illustrazioni e cronaca generale. È una modificazione dell'*Album* sinora distribuito, all'oggetto di potere, per la maggior larghezza dei fogli, riprodurre in proporzioni non tanto minime le principali opere, fra le quali appunto verrà annoverato il suddetto dipinto del Gamba.

Negli scorsi giorni la Direzione della Società fece pure esporre in una sala il modello del Progetto di una facciata per l'edificio della Società. — Fatte alcune modificazioni consigliate da più artisti, pare che il progetto sarà approvato e così verrà soddisfatto un vivissimo desiderio generale di veder compiuta una facciata, che in oggi stuona così sgradevolmente coll'eleganza del peristilio e l'interno delle sale. L. R.

SOCIETÀ PROMOTRICE DI NAPOLI

La esposizione della Società Promotrice di Napoli consiste questo anno in una raccolta di piccoli quadri. Essa occupa perciò meno *muro* degli anni scorsi; ma come lo spazio di muro occupato può non essere una ragione di bontà artistica, così, diminutiva com'è, mi pare che il buono non manchi.

Del resto, essa ha un numero di opere d'arte superiore ad alcune altre esposizioni degli anni passati.

Vi sono 151 quadri ad olio; 23 acquerelli; 10 disegni; 3 acque forti; 10 gessi; 10 terre cotte; 4 crete; 1 legno; 4 marmi. Il che fa un totale di 216 lavori su 103 artisti.

Ora la media delle Promotrici di Napoli è dalle 180 alle 190 opere.

I teorici di professione possono, lo comprendo, restare delusi quando una esposizione non offra *grandi* soggetti storici, o *grandi* posizioni drammatiche, o *grandi* uomini messi su *grandi* tele; comprendo anche meglio che, in questa epoca d'arte indifferente, e di sagrifici al *dio salotto*, sia cosa molto lodevole che degli artisti lavorino lungamente e coscienziosamente intorno ad un'opera importante, perchè essa diventi una pagina definitiva della loro carriera, ma credo pure che la quistion d'arte potesse, senz'alcun danno, guardarsi in modo più largo, cioè più semplice.

Ecco i quadri che abbiamo: guardiamoli senza curarci se sieno grandi o piccoli; e lasciando da canto le proprie aspirazioni e preoccupazioni cerchiamo ciò che in essi può esservi di buono. *Ciò che può esservi di buono?* — So che questa frase è elastica e la spiego meglio.

Alcuni pittori sono dei buoni operai, cioè dipingono bene ed esattamente dal vero: — hanno del buono e bisogna tenerne conto.

Altri sono cattivi operai: la loro esecuzione ha molte lacune, vista pezzo per pezzo: ma essi hanno un concetto più sintetico della pittura; han trovato una totalità più giusta e più vera, ed hanno impregnato la tela di un sentimento e di una poesia propria. — Questi stanno uno scalino più su.

Altri riuniscono queste qualità e rivelano dei lampi di genio — sono i fortunati.

Tutte queste gradazioni debbono prender posto in un esame di opere d'arte, che è diverso da un modo personale di considerar l'arte in generale. Anzi rendendo conto di una piccola esposizione, — quella di Napoli per esempio, — è necessario guardarla relativamente al progresso o regresso fatto sugli anni precedenti. Così mi accadrà forse parlare di opere, che, viste in una più vasta esposizione, avrei taciute. È cosa inevitabile.

Ciò posto, coloro che hanno frequentato le Promotrici di Napoli hanno forse osservato una certa trivialità generale di colore, di soggetti, di fattura, d'intenzione. Ora questo non esiste più — o quasi più. — Ogni parete dell'Esposizione presenta un aspetto di buona pittura. Sia ciò un elogio generale, che prova che tutti tendono a migliorare e studiano.

Debbo notare sopratutto un progresso che si è operato nell'acquerello. Alcuni che oggi ottengono un risultato eccellente in questo genere di pittura, tre o quattro anni fa non avevano forse neppure la scatola dei colori ad acqua.

Cito alcune di queste opere.

Il signor *Eduardo Tofano* ha cinque acquarelli. Vorrei parlare di tutti, specialmente di una testa *Babà Mustafà*, e di una figurina di donna, che è sotto un tempio dedicato a Virgilio nella Villa Nazionale di Napoli, ma il poco spazio concessomi (che equivale alla fretta), mi permette appena di fermarmi sul suo grande acquerello *se io fossi la mamma!....*

È una fanciulla che indossa con una grazia, rivelatrice della donna, l'abito da ballo della mamma, straodinariamente grande per lei, e con uno strascico, che prende la lunghezza della carta. Il dipinto è di una franchezza e di un ardire felicissimo. Un tappeto potentemente rosso fa staccare su delle portiere d'un azzurro profondo un abito bianco molto fino. È il colore senza sotterfugi sostenuto da per tutto, e per questo è armonioso. Una schiettezza di buon gusto ed una fusione totale, che non distrugge il modellato, ecco le principali qualità del signor Tofano. Egli è spesso elegante e non è mai comune.

Il signor *E. Dalbono* ha pure quattro acquerelli, molto vivacemente dipinti. Noto il *Lavoro*, una figura di donna vestita di un'abito rosso, e il *Castello dell'uovo* con un cielo grigio e nuvoloso e un mare giallo e verde e che s'intorbida all'appressar del cattivo tempo.

Il mio ritrovo infantile è un altro acquerello, robustamente, solidamente anzi dipinto dal signor *E. Gaeta.*

Anche *Morelli* non ha esposto questo anno che degli acquerelli. Tre acquerelli — tre poesie.

Espiata la colpa è un soggetto ispirato dal Corano. Le anime peccatrici purificate dall'acqua ritornano a Dio. Sorgono dal mare e vanno al cielo: vanno come una spira di fumo, che prenda le molli inflessioni di un nastro. L'ultima donna è uscita

appena, un lembo d'abito graffia ancora l'acqua e il vortice formato dal loro passaggio non è ancor chiuso.

Molte fanciulle vestite di colori biondi, e velate alla moda turca passano parlando per una strada, che ha per fondo un muro, sormontato dalla cima di un boschetto verde di sicomori, e interrotto da *gelosie* a trafori minuti; più lontano è il minareto di una moschea. È *Una strada di Costantinopoli come io l'immagino*, cioè come Morelli l'immagina. E chi sa! è possibile che a Costantinopoli vi sia una strada perfettamente simile a questa immaginata. Gli artisti hanno spesso delle divinazioni.

La prima volta che vidi il terzo acquerello, la *Madonna*, ne ricevetti una impressione profonda, che dura ancora.

Come descriverlo? — È una scala che comincia in cielo: sulla sommità di essa è la Vergine avvolta in un grande abito del color di una rosa pallida. La vergine leva in alto il suo bambino che benedice, benedice con tutte due le mani. Io mi ricordo di questo quadro come di una visione traveduta nell'azzurro.

L'esecuzione di tali opere pensate, e molto pensate, è di una semplicità estrema. Dell'acqua colorata che è scorsa, come a caso sulla carta, e ha creato, non un quadro, ma il quadro voluto dall'artista. Quindi delle teste dipinte con una pennellata, e che hanno un sentimento immenso; quindi le falde d'acqua nell'acquerello *espiata la colpa*. È la superiorità dell'arte sui mezzi materiali.

Io dubito molto che coloro che lodano questa pittura e deplorano la *mancanza dei dettagli* ne comprendano la forza: ovvero se la comprendono, domandano una cosa che il pittore *espressamente* non si è proposto.

Ora non debbo che trascrivere un elenco dei quadri ad olio, che mi hanno più lungamente fermato:

Signor Marco de Gregorio — Tipi Arabi. Due arabi colle gambe incrociate fumano furiosamente dell'oppio, lasciando scappare delle righe di fumo dai due angoli della bocca. Alcuni altri più lontano, sotto al muro coperto di mattoni verniciati, sono già assopiti È una pittura resa con molta realtà, e solidità, resa fino all'ultimo. È una delle migliori cose dell'esposizione. E poi sono gli arabi come sono, tanto che io ci credo.

Noto dello stesso pittore un tipo di frate dalla fisonomia aguzza e rubiconda come l'ombrello che ha sotto il braccio. — Temo che il frate abbia bevuto un po' troppo.

Infine la *casa rossa*, un sito napoletano. Questo quadro mi pare un po' crudo.

Signor *E. Fiore. — Cicco e Cola.* Due sonatori ambulanti che vanno di bettola in bettola l'uno col suo trombone l'altro con una chitarra. (Essi suonano anche nelle *novene*). Questi poveretti, male in arnese, passano impolverati per uno stradale di campagna polveroso, e sollevando polvere coi piedi — più — fa anche caldo. Tutto il quadro ha una intonazione grigia, chiara e fina. Il primo dei due sonatori però, non so se sia *Cicco* o *Cola*, ha le gambe un po' corte.

Signor *N. Parisi. — Una visita al signor Zio.* Ben trovata la testa e la mano dello zio sorpreso dal nipote e dalla nipote, mentre conta danari. Anche il fondo è fatto bene, troppo bene forse, perchè troppo dipinto.

Il signor *F. Cortese* non ha che un piccolo paesaggio con dei cavalli che escono dall'acqua: ma è pieno di luce: le groppe e le criniere degli animali brillano su di un'aria che veramente sta in fondo.

Il signor *A. Carrillo* ha quattro quadri: *A Capri:* una marina molto limpida con dei scogli grigi all'orizzonte: essa ha una certa poesia tranquilla, che vi ferma. *Il suo effetto di luna* è originale. È un nuvolone immenso, all'orlo del quale spunta la luna brillante su di un pezzo di cielo profondo. — Sotto, una striscia di mare. — Noto pure le altre due tele finamente dipinte. *Il parco*, e *Ruderi sul lago d'Averno.*

Signor *C. Miola. — La fruttivendola.* È uno studio di una figura grande come il vero, tutto bianco — spesso la difficoltà è superata come nello scialle, nell'abito, in un gran cesto d'uva. Ma le mani hanno bisogno di lavoro, e la testa un po' duramente modellata non si stacca abbastanza dal fondo. Dopo ciò non esito a dire che mi pare un'opera seria, e che se non ferma tanto quanto merita, è perchè manca di un certo effetto vibrato che vi sorprenda e copra il lato debole, che ha ogni quadro.

Il signor *Ciardi* possiede una nota molto fresca nelle sue pitture: alcuna volta è più che fresco, è limpido — come nella *Laguna di Venezia*, e nella *Strada di Primavera*, ove è un mandorlo fiorito su di un cielo color di perla, di una impressione molto bella.

Poichè siamo ai paesaggi mi basterà ricordare quello del signor *A. D'Andrade — A Rivara Canavese*, per una esecuzione larga e giusta nel tempo stesso — la vigorosa *campagna di Sicilia* del signor *F. Liardo;* uno *studio dal vero* ed *al passeggio* del signor *F. Coppola* due quadri dilicatamente dipinti; — *Verso sera* del signor *F. Laccetti;* e *l'ultima ora del giorno* del signor *A. Campriani.*

Non credo che sia permesso dimenticare i due vecchi sposi, che bevono *alla salute di* 50 *anni fa* del signor *F. Liardo* — nè la *Verdummara* del signor *G. De Nigris*, cioè una venditrice di cavoli, cavoli-fiori, selleri ed altre erbe che sono tutte in un monte. Dietro questo ammasso di cose verdi dipinte con un pennello svelto, colorito e freschissimo sta una donna in ombra.

Il signor *Francesco Mancini* ha un piccolo quadro molto piacevole: *Da Napoli a Casoria.* Un carretto, una specie d'*omnibus* di tela, tirato da tre magre bestie e carico di panciute guardie nazionali che vanno a sonare in qualche festa di villaggio — sull'imperiale del carretto è assicurata con funi la gran cassa.

Il signor *M. Lenzi* ha esposto un quadro a lume di notte *la farfalla attorno al lume.* La famiglia è seduta intorno ad una tavola, ed un bimbo, che è fra le braccia di una fanciulla, cerca afferrare una farfalla che svolazza vicino ad un lume colla campana di cristallo opaco. La scena è trovata bene, ma è tutta troppo rossa e nera. Questo quadretto guadagnerebbe molto ad esser tradotto in litografia o in incisione.

Noto infine i seguenti quadri: *Anonyme* e *Primavera* due colorite figure della signora *Benham Hay.*

Un bozzetto dei *funerali di Buondelmonte* — e *un idillio fra le rovine di Pesto* del signor *S. Altamura.*

Un esperimento d'Alchimista del signor *S. Martini.*

Il vecchio Napoli — quadretto del signor *G. Cosenza.*

Il *Messaggio* del signor *F. Sagliano:*

Sogno ed è realtà del signor *F. Ruggieri.*

L'*Egitto antico* e *gli Egiziani moderni* del signor *V. Marinelli.*

Il felice vendemmiatore e *delle barche* ammirabilmente fatte del signor *Dalbono*, ed infine tre interni. *Il Battistero del Duomo di Napoli*, del signor *S. dell'Abbadessa: Una preghiera nella chiesa dei Girolomini*, del signor *C. Punzo* — e il Coro di *S. Martino* del signor *G. Brusà.*

Non debbo infine tralasciare di ricordare alcune teste del signor *Antonio Mancini* giovanissimo artista. Ma mentre vi ravviso molte buone qualità, che promettono meglio, vi riconosco pure una tendenza a ripetersi ed a sporcar i toni della pittura, tendenza che un giovine, specialmente, dovrebbe totalmente evitare. Che cosa avverrebbe più tardi?

Ora ho finito — La scultura merita un articolo a parte, e non ne parlo qui.

Non asserisco che le opere che ho enumerate sieno le sole importanti: sono però quelle che mi hanno maggiormente fermato, e nel renderne conto non ho fatto che trascrivere le mie impressioni.

Napoli — maggio 1872. F. Netti.

ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA

INTAGLIO
di
Ferdinando
Romanelli

SALVIONI

Coperta di Album, ordinazione del Marchese Carlo Alfieri di Sostegno.

Non è questa la prima volta che il nome di Ferdinando Romanelli vien registrato con onore in queste pagine. E con viva compiacenza colgo volentieri l'opportunità di parlarne di bel nuovo, offrendo ai lettori un distinto saggio della sua intelligente capacità. L'elegante coperta di Album, che vien qui riprodotta, rivela chiaramente il buon gusto del giovine artista, allievo del distinto intagliatore Egisto Gajani, e che anche nell'ultima Esposizione Nazionale di Milano si meritò una medaglia d'onore per i suoi intagli in legno. Anche il Congresso Artistico di Parma e l'Esposizione Nazionale di Pistoja si compiacquero a premiare i suoi lavori, che per la loro eccellenza si meritarono eziandio la considerazione della R. Accad. Raffaello da Urbino che lo acclamò suo socio.

Il lavoro che qui riproduciamo fu eseguito non ha guari per il marchese Carlo Alfieri di Sostegno. La graziosa composizione dell'elegante disegno che circonda le cifre della gentile destinataria dell'Album, dimostrano il fino discernimento dell'artista che seppe dare un carattere speciale al suo lavoro condotto con mirabile precisione sul giuggiolo, legno che più d'ogni altro si presta a consimili intagli. I diversi atteggiamenti degli uccellini che appariscono sparsi in tale disegno, il gusto col quale sono formate le candelabre, e le quattro testine poste negli angoli della coperta, rendono questo lavoro degno di grande considerazione, e sono giusto argomento di lode al suo valente esecutore. Il Romanelli va ogni giorno acquistandosi fama di artista; studia con alacrità i buoni modelli, disegna con gusto e intelligenza e fa tesoro dei suggerimenti di chi può consigliarlo a sempre meglio meritarsi la stima e la lode degli amatori del bello. Attualmente eseguisce per S. E. il barone Bettino Ricasoli alcuni mobili di puro stile del 1400, che appena ultimati, mi propongo pregare la Direzione del Giornale, perchè voglia riprodurli in queste pagine, nè credo saranno sgradite agli intelligenti lettori di questo periodico. Posso fin d'ora affermare che il disegno di questi mobili, ha incontrato l'approvazione non solo dell'illustre committente, quanto di tutti coloro che l'hanno esaminato.

D. C. Finocchietti.

Musei

MUSEO CAVALLERI

Altra volta abbiamo parlato del Museo Cavalleri. Nemici della esagerazione che troppo sovente e precipitatamente innalza o deprime, abbiamo dato il nostro giudizio sopra quanto ci parve contenervisi di buono. Da quell'epoca passarono già parecchi mesi e ritornandovi di recente riscontrammo aumentata notabilmente quella numerosa collezione, e vari dei nuovi oggetti fermarono la nostra attenzione. Il proprietario ci additava alcuni dipinti, fra i quali un antico lombardo a piccole figure incertamente attribuito a *Troso*, o ad uno dei *Zavattari*, od al *Michelino;* ci faceva osservare una vergine col putto di stile leonardesco, un bell'arazzo lavorato sopra disegno di Giulio Romano, ed egregiamente conservato, alcuni disegni di scuola leonardesca fra i quali un ritratto del *Melzo*, assegnato allo stesso *Leonardo*.

Ci additò un piccolo trittico di avorio del secolo xiv di finissimo lavoro rappresentante la vita di Gesù, e ci faceva osservare molte varietà di antica ceramica peruviana, etrusca, romana, formanti in complesso ben più che due mila pezzi. Ma sovra tutto richiamavano la nostra considerazione due antichi dipinti sull'asse, dei quali assai noti in passato, era da molti anni smarrita ogni traccia, laonde si credevano per noi irreparabilmente perduti. È l'uno una madonna col putto che tiene in mano un augellino; ella è seduta e ravvolta in un largo manto rabescato in oro; lo stile è piuttosto secco, le figure sono grandi al naturale e sotto ad esse leggesi l'epigrafe:

RAPHAEL - BIRAGVS - PREPOSITVS
OB - RELIGIONEM - IN - DEVM
HANC - HYCONAM - DICAVIT
1494
FIRMI
CARAVAGII
OPVS

Questa tavola era in Cremona nella Chiesa di S. Appollinare abolita nel 1805 e distrutta nel 1825. La ricorda il Panni nella sua guida dell'anno 1762 e la *dice di maniera assai antica*. La data del 1494, che è incontrovertibile, farebbe dubitare che il pittore fosse quel Fermo Stella allievo di Gaudenzio del quale abbiamo notizie d'opere condotte fino al 1547.

L'altra tavola più antica della prima, di stile più secco e con tocchi e filetti d'oro, rappresenta Gesù morto steso ignudo in grembo alla madre con accanto il vecchio Nicodemo, Giovanni, la Maddalena, ed altre Marie. Da lungi vedesi la città di Gerusalemme, il Calvario ed altra rupe. Nel lembo della veste della figura che sta a destra di chi guarda il quadro è scritto in lettere Romane il nome del pittore V. Foppa. La descrizione che il padre Allegranza e l'Albuzio vissuti alla metà del secolo xviii, fanno in certe loro memorie inedite di una pala dipinta da Vincenzo Foppa che adornava la prima cappella a destra della Chiesa di S. Pietro in Gessate in Milano corrisponde in tal modo al quadro testè descritto che lo si deve ritenere assolutamente per quel medesimo ora posseduto dal Cavalleri e che fin dalla fine del passato secolo non si sa in qual modo scomparve dalla chiesa per cui era stato dipinto. Esso è un documento importantissimo della maestria del pittore Foppa sia per la forza del colorito, che per l'esattezza del disegno e l'espressione delle figure. Singolare è il dolore che leggesi sui volti delle pie donne che accerchiano il morto Gesù, e ch'è reso più eloquente dal rosseggiare dei loro occhi affaticati dal pianto. Le pieghe delle vesti manifestansi assai studiose e veggonsi in più parti tracciate collo stilo. I lembi o contorni dei panni offrono un intreccio di caratteri a guisa di ricami come vedesi in altri dipinti dei quattrocentisti, in ispecie in quelli ove abbondano i fregi d'oro. Lo stile di questo dipinto, che sembra appartenere all'età giovanile del Foppa ci condurrebbe di leggieri ad attribuire allo stesso pittore due altre antiche tavole che sono in Milano e vengono date l'una al Bramante Urbinate e l'altra al Bramantino, cioè a dire il martirio di S. Sebastiano nella Chiesa di questo titolo, e la deposizione di croce nell'altra di S. Angelo; ma noi ne lasciamo il giudizio agli intelligenti, paghi soltanto di avere verificata l'esistenza nella nostra città di due importanti capi d'arte che si credevano perduti, e di vederli abbellire la copiosa collezione di un nostro amico carissimo.

Michele Caffi.

Cronaca

ROMA — Monumento pel Concilio Vaticano.

Per la commemorazione di questo Concilio, papa Pio IX concepì l'idea d'innalzare un monumeato sulla vetta del Gianicolo in faccia alla chiesa di S. Pietro in Montorio. Doveva esso comporsi di un grande basamento, di una magnifica colonna di affricano trovata negli scavi dell'Emporio, presso Marmorata, sormontata dalla statua in bronzo di S. Pietro. Ai 20 di settembre del 1870 eransi già fatte le fondamenta e preparata la colonna, ma gli avvenimenti di quel tempo fecero sospendere i lavori. Si pensò allora alla destinazione che convenisse dare a questi. Chi voleva che servissero ad un monumento per l'Italia, altri alla memoria dei difensori di Roma caduti nel 1848 presso la porta di S. Pancrazio; ma prevalse finalmente l'idea di non prendere alcuna determinazione in proposito e di lasciare che il Papa, se volesse, compiesse a sue spese il monumento che aveva immaginato. E pare che infatti lo voglia il Papa ultimare. Ai 25 d'aprile, nella fonderia dei fratelli Marzocchi presso Santa Marta, dietro il Vaticano, fu fatto il getto della statua gigantesca di S. Pietro, opera dello scultore Guaccherini. Al getto della statua presiedeva il valente fonditore Lucenti, il quale è al tempo stesso un ardente patriota. Assistevano all'operazione l'architetto del monumeuto prof. Vespignani, monsignor Nina ed alcuni religiosi. Ma la fusione non è riuscita e il metallo non cadde nella parte superiore della forma.

— Una Banca per gli artisti.

Riportiamo dall'*Italia Artistica* quanto segue:

La *Nuova Roma* ci annunzia un fatto lietissimo che noi ci affrettiamo di far noto ai nostri lettori, artisti specialmente, affinchè se ne rallegrino e si affrettino a prender parte e ad approfittare d'un bene che viene loro offerto a Roma da un gruppo d'uomini che senton nell'animo quell'affetto per le arti

che distingueva gli Italiani dei tempi antichi e che fu il vero motore delle nostre grandezze artistiche passate.

Ecco il fatto inatteso e consolantissimo.

Fu pubblicato lo *Statuto della Banca industriale commerciale* (da non confondersi colla Banca Industriale di cui sono pieni da più giorni i giornali romani) stata combinata in Roma con un capitale sociale di due milioni e cinquecento mila lire per venire in aiuto alle arti meccaniche ed alle belle arti, non che per soccorrere le industrie nazionali agevolandole nel loro corso incoraggiandole in ogni maniera.

I fondatori della Banca Romana compresero il mutamento sociale dei nostri tempi, e volendo sostenere le arti per ricondurle all'antico splendore lo fecero coi mezzi moderni, comprendendo benissimo che le antiche forme di protezione non erano più possibili. Non essendovi più nè i Lorenzi magnifici, nè i Leoni, nè i ricchi conventi d'un tempo, si adoperano perchè le istituzioni odierne di credito fossero condotte a prendere il posto degli antichi mecenati.

Ecco, dice la *Nuova Roma*, quello che la Banca si propone di fare in pro delle arti e dei loro intelligenti cultori, come si legge in parte nell'articolo 15 del suo Statuto:

1. Sovvenire gli artisti;

2. Procurare loro sempre nuovi incarichi di lavori nei vicini e nei lontani paesi, per mezzo di agenzie o succursali, loro procurare la vendita dei lavori non commessi prima, provvederli di materia;

3. Aprire frequenti sale d'esposizione e mantenerle permanenti;

4. Fare anticipazioni agli artisti sopra i lavori deposti in coteste pubbliche esposizioni e curarne la vendita a mezzo di un'amministrazione sociale;

5. Istituire premi annuali a favore degli artisti giudicati più meritevoli di essi.

« Ci basti, continua il periodico romano, l'enunciazione di questo programma della Banca per intendere la magnificenza e lo scopo generoso; in esso anzi che gli speculatori, si veggono i mecenati delle antiche corti italiane in veste più lodevole e più gloriosa perchè più utile alle arti, più dignitosa per gli artisti. È il capitale che dà segno di sovrabbondare nel nostro paese e che prende a lasciare le imprese industriali e commerciali per dedicarsi allo splendore delle arti, che del campo delle cose necessarie ed utili manda il suo soprappiù a fecondare il campo del bello e del dilettevole, che per mezzo dell'associazione viene incaricandosi esso di una delle funzioni del potere che in prima adempiuta dai sovrani, fu poi esercitata dal governo e lo è tuttavia ».

Ecco come la *Nuova Roma* chiude il suo articolo:

« Quanto a noi, non potremmo conchiudere questo articolo senza rivelare un altro fatto notevolissimo che ci venne dimostrato dai nomi di coloro i quali si fecero autori della nuova Banca cioè: Visconte barone Pietro, Lazzani marchese Massimiliano, Berardi conte Filippo, Vespignani conte comm. Virginio, Wolff cav. Emilio, Bianchi cav. Francesco, Scuta cav. Andrea, Castelnuovo barone Giacomo, Segre cav Giacomo, uomini universalmente reputati per la loro intelligenza e per il loro carattere. È certo infatti che le qualità loro certificano la solidità della nuova Banca e sono un indizio sicuro della fortuna che le è serbata e che noi le auguriamo pér il bene delle arti italiane ».

— Esposizione internazionale di Vienna pel 1873.

Il Ministero d'agricoltura, industria e commercio ha emanato il 20 maggio una circolare con eccitamento agli italiani a prendere parte a quella mostra solenne che si annunzia ragguardevolissima sotto ogni aspetto e spazierà sopra un'area maggiore del doppio a quella del 1867 di Parigi. La circolare conchiude nei seguenti termini:

« Per quanto spetta alle arti belle questo Ministero, d'accordo con quello dell'istruzione pubblica, adotterà i provvedimenti necessari perchè le principali Accademie assumano l'uffizio di Giunte speciali e perchè il nostro paese il quale, anche nei tempi più tristi, non ha mai perduto interamente il primato dell'arte, faccia manifesto che il sentimento del bello attinge forza e splendore dalla rinnovata grandezza nazionale.

« L'Italia addestrata a varie altre mostre non arriva nuova alla gara; ma è della sua dignità che rappresenti ora nella parte migliore la sua vita economica. Occorre che dei molteplici prodotti scelga i più utili, i più belli, onde, uscendo dalla grande Esposizione di Vienna col tesoro delle cose imparate, abbia pure il conforto di avere lasciato qualche utile ammaestramento, e di avere per tal modo provveduto ad un tempo stesso alla mutua perfezione industriale e al proprio decoro ».

— Oreficeria.

Il dono che le LL. AA. RR. i Principi di Savoia porgono a S. A. R. la Principessa di Prussia nell'occasione che si recano a Berlino per tenere al fonte battesimale una di lei figliuoletta consiste in un completo guernimento in oro, perle e rubini contenuto dentro una cista di stile romano. Quest'ultima è tutta in bronzo dorato e musaici finissimi che imitano quelli del tempo migliore, quali sono per esempio le maschere capitoline, il tutto eseguito sopra uno dei più eleganti disegni del duca di Sermoneta.

Il guernimento è composto: 1° Da una corona regale detta di Sant'Adelaide, cioè formata di croci e dischi interpolati; le une e gli altri hanno il fondo e le cordellature in oro, sono gemmate di perle e di rubini, e possono disciogliersi dalla zona adorna di soli rubini e grosse cordelle su cui sono fissati per farne altrettante fibule; 2° Da una collana di grosse perle bigie della più bella qualità, che pendono da una zona di oro guernita di rubini simile a quella della corona, e sono sostenute da lunghe verghette di oro a guisa di steli; 3° Da una larga fibula ornata di ricchissimo lavoro in oro e gemmata come la corona e la collana con perle e rubini; questa è al tutto simile ad una delle borchie che si veggono nella celebre *pala d'oro* di S. Marco in Venezia; 4° Finalmente da un paio di pendenti da orecchi formati da due grosse perle in forma di pera e ornati d'oro e rubini,

Tutto il finimento porta il carattere del secolo X, e potrebbe chiamarsi di stile Ravennate: e la cista che lo contiene ritrae i lavori del tempo degli Antonini, il migliore dell'arte puramente romano.

Questo prezioso dono esce dalle officine di Augusto Castellani.

— Notizie varie artistiche.

In Milano l'egregio scultore Giovanni Spertini, l'autore della *Scrittrice*, ha compiuto il modello del busto del Re che, tradotto in marmo, dovrà decorare la gran sala terrena del palazzo civico, altre volte palazzo *Marino;* il busto è in dimensione doppia del vero.

Nel cortile dello stesso edificio verranno collocate due statue in marmo carrarese, una raffigurante *Igea*, l'altra *Cerere*, fattura dello scultore Giuseppe Bayer e dono del cittadino Francesco Curioni.

Il sacerdote Luigi Malvezzi scopritore di un nuovo metodo per pulire e ravvivare i dipinti a fresco, ha testè mirabilmente ravvivata una cospicua pittura murale della sagristia di S. Alessandro in Milano raffigurante l'*Adorazione dei Magi.* Egli è ora chiamato dalla magistratura comunale in Firenze per ripulire gli affreschi dell'Allori nel palazzo della Signoria.

— A Roma vanno facendosi continue scoperte di antichità Nel

cimitero di S. Lorenzo fuor delle mura si rinvenne di fresco una statua simboleggiante la terra. Altra statua giudicata *Amore nelle spoglie d'Ercole* colà veniva ritrovata nel giorno 3 aprile. Anche a Firenze in una recente escavazione fatta nella via di S. Gallo appariva un'urna cineraria leggiadrissima, mirabilmente scolpita con festoni e figure attribuita al terzo secolo dell'era nostra. Fu deposta nella Pinacoteca degli uffizi, ove pure viene ora collocata una preziosa tavola di *Don Lorenzo il monaco*, ristorata egregiamente dal pittore Franchi.

— Il Museo palermitano attende nuova messe di antichità dagli scavi che fannosi in Sicilia alle necropoli di Pagliazzo e Manicalunga, e presso il tempio fuori dell'Acropoli a Selinunte, città sicula fondata nel VII. A Cividale, a Macerata, a Rieti per l'abolizione di chiese e conventi formansi Musei o raccolte municipali di anticaglie, scolture, pitture; ma contemporaneamente va sfasciandosi per vendita la stupenda collezione di pitture ferraresi esistente in Ferrara nella casa dei signori Costabili e quella di antichità, specialmente romane, abbandonate in Fermo dal testè defunto rinomato archeologo De Minicis.

— A Venezia i ristauri acconciamente eseguiti e con ogni scrupolo d'arte allo scurolo di S. Marco, all'abside di S. Giovanni e Paolo (secolo XIII-XIV) al prezioso Tempietto dei miracoli (secolo XV-XVI) ci compensano alquanto della recente vandalica distruzione dell'*Isola delle Vergini* ov'era una magnifica chiesa del 1200, unica costruzione di quell'epoca che si conservasse ancora in quella città. Ed ivi pur troppo, e da molti anni, oltre a molti e superbi edifici che sono periti, minacciano ancora rovina e il Lombardesco S. Sebastiano, e il S. Biagio alla Giudecca, del Sammichele cotanto lodato dal Vasari, e appena un imbasamento in istile risorgente con due magnifiche porte rimane a ricordo del famoso ricetto di fra Paolo Sarpi, vuo' dire del tempio quasi tutto scrollato di Santa Maria de' Servi.

Nè possiamo confortarci colla erezione di belli edifici nuovi. L'architettura non ha al presente in Italia un gran numero di lodevoli cultori avvegnachè gli esemplari non ci manchino, e le magnifiche moli erette dai nostri padri dovrebbero destare il sentimento dell'emulazione e dello studio nei figli!

— In Milano continuano fra bene e male i lavori di ristauro a S. Ambrogio e a S. Eustorgio. Ora si promette il ripristino sullo stile antico della facciata della chiesa di S. Marco, la quale nei suoi eleganti lavori di terra cotta ricorda alcune chiese di Pavia che appartengono al 1400, e si prepara ristauri anche al magnifico tempio delle Grazie (secolo XV), vero santuario delle arti, troppo lunga pezza negletto e degradato. Il palazzo pubblico nella piazza dei Mercati (secolo XIII) e la Loggia degli Osi che vi sorge a poca distanza (secolo XIV) verranno pure restituiti all'antico carattere, e frattanto il bravo ed infaticabile conte Eduardo Mella pubblicando la *pianta* e la *sezione trasversale* della Basilica milanese di S. Vincenzo in Prato, ci fa conoscere la preziosità di quell'edificio, la necessità di conservarlo e ritornarlo in onore. È una chiesa anteriore ai tempi longobardici, identica nella forma e nella purezza dello stile alle antiche basiliche di Roma: non ha plutei nè matronei, non è preceduta da calcidiei, da narte, da impluvii, attinenze delle basiliche che servirono ad uso civile e modellarono poi li chiostri dei bassi tempi. « Ma nuda e disadorna qual è, conchiude il Mella, ritrae al vivo il profondo e severo concetto dei suoi fondatori ».

— Nel Congresso d'arte che si adunerà nel pr. settembre in Milano verrà trattata ampiamente (a quanto ci si dice) la questione della conservazione e ristorazione dei monumenti di arte e di storia. È un argomento assai arduo e che richiede provvedimenti seri, energici, non soggetti a dipendenze o pastoie. Speriamo che allora potrà trattarsi anche della redenzione e riparazione della basilica di S. Pietro in Cielo d'oro in Pavia, già prossima a totale rovina essendone anche da più anni crollata tutta la destra navata, e del tempietto dell'Incoronata in Lodi, mirabile creazione del più squisito stile risorgente, assai danneggiata dal tempo, cui i mirabili affreschi dei Califfi e le plastiche e dorature sono prossime ad irreparabile deperimento.

— È noto come la chiesa di S. Pietro in Gessate contenga molte ricchezze artistiche. Fra queste vi ha un prezioso quadro a tempra, da collocarsi fra i capolavori della scuola milanese e che il Torre giudicò opera di Vincenzo Liverchio. Ma l'umido che domina in quella chiesa minacciava grandi guasti a quel quadro, e l'Accademia nostra di Belle Arti, proponeva di farlo ristaurare, quando se ne concedesse il trasporto in altra delle sale della regia Pinacoteca, ove sarebbe preservato da ogni guasto, conservando però la proprietà del quadro alla chiesa, ed obbligandosi ad applicare al quadro un cartello in questi sensi. Se non che il proposto parroco si oppose protestando che i parrocchiani ostano al trasporto; ma dopo molte obbiezioni ora vorrebbero trasportarlo nella chiesa della Passione, dove pure l'umido non mancherebbe certo di rovinare il bel lavoro. In nome dell'arte adunque richiamiamo l'attenzione del pubblico e delle autorità in questo fatto, poichè a furia di condiscendenze o di trascurauze, si finirà col perdere quanto v'ha di buono nel campo artistico.

E poichè siamo nell'argomento, dobbiamo deplorare i guasti terribili che l'umido ha portato in S. Pietro in Gessate ai bellissimi affreschi massime della seconda e terza cappella a sinistra, molto interessanti la storia della pittura lombarda. Non parliamo che forse sotto l'imbiancatura delle vôlte e delle pareti si conservino dei capolavori, ma quello che preoccupa è lo stato d'incuria e di deperimento in cui si trovano i detti affreschi. Eppure mentre tutto deve farsi per conservarli, i preti pare si studino per rovinarli. Per esempio nella ricorrenza del San Giuseppe, su quei begli affreschi mezzo sbiaditi dall'umidità, pongono degli arazzi e dei paramenti, coi quali sfregiando le pitture ne accelerano la rovina.

Abbiamo notizia che alla perfine si è provveduto in qualche modo alla difesa dei pochi avanzi del mirabile affresco della *Danza dei Morti*, che vedesi tuttora sulla fronte della chiesetta di San Bernardino detta *dei Disciplini* ed anche *della Misericordia* in Clusone; affresco del quale più volte abbiamo tenuta parola in questo giornale. Speriamo che si vorrà pur compiere il primitivo progetto della ristorazione di tutta la chiesetta, e specialmente il ripulimento dei preziosi dipinti che entro la medesima si ammirano. Questi dipinti, con maggiore sicurezza che non quelli della facciata, possono aggiudicarsi all'antico pittore finora sconosciuto *Giacomo Borlone*, giacchè attorno l'arcone nell'interno della cappella leggesi tuttora l'iscrizione

jaCHOB PINXIT . 1471.

Chi fosse questo Giacomo Borlone, il quale così egregiamente fino dal 1471 dipingeva sullo stile dei migliori puristi di quell'epoca, noi nol sappiamo ancora, ma verisimilmente egli era un terrazzano di Clusone, come sembra dalle annotazioni dei libri, che appartenevano alla confraternita dei *Disciplini* e che potemmo osservare negli archivi pubblici di Milano, mercè l'assistenza dell'egregio Calcografo Giovanni Tommaso Cossali.

Anzi al Cossali stesso dobbiamo la scoperta della esistenza di questo pittore, la cui famiglia sembra procedesse da Albegno, paese a sole quattro miglia da Bergamo. Egli è forse il medesimo che dipinse nel peristilio dell'Oratorio di S. Defendente in Clusone alcune figure di santi, le quali dalla sapienza moderna venivano, non ha guari, condannate ad essere annientate a colpi di martello.

Degli affreschi esistenti nella testè descritta chiesuola di San Bernardino in Clusone trattò a lungo Giuseppe Vallardi in un egregio suo opuscolo parecchi anni sono pubblicato; ma egli non ne rilevò l'autore.

Ne parlarono eziandio Gabriele Rosa e Paolo Sozzi-Vimercati, il quale ultimo scoperse nell'ester o dell'edificio, nella figura di un doge veneto, l'effigie del famigerato principe Cristoforo Moro. Le memorie della confraternita esplorate dal bravo Cossali darebbero che, fino dal 1462, *M. Zachom pentor* lavorasse ai *Disciplini*, e che nel 1464 ricevesse perciò 4 staja di frumento e 2 altre some nel 1470, con questa annotazione: *som doij de forment dat a m. jacum pentor per.... la misericorge de cluxon. die VI mensis octubris* 1470. Il nome di *M. jacobo Borlon pijtor* apparisce ancora in quei registri negli anni successivi fino al 1480, in cui leggesi: *R. in merced p. m. jacom di Borlò a nom M. Francisci die 2 mensis julij vol. VII.*

Probabilmente allo stesso Borlone devesi attribuire anche il bel dipinto della crocifissione che ammirasi in sul nuovo interno della cappella, giacchè alla data del 1472, il Cossali rilevava nello stesso libro la annotazione seguente:

M. Andriolus f. g. Tonoli Catoij largitus fruit jstò consortio (dei Disciplini) *solidos XX. imp. pro pinctura in crme..... M.º jacumi de burlò.*

Noi intendiamo proseguire le nostre ricerche sugli affreschi di Clusone; chi sa che esse non ci conducano a qualche altra scoperta, nell'interesse della storia dell'arte in Lombardia.

M. C.

GENOVA — Museo archeologico.

Il Museo archeologico di Genova fu decorato testè per generosità del chiarissimo Giovanni Caramagna di preziosi donativi.

Consistono questi in una collezione di oltre cinquanta cimelii, cavati dalle ruine di Taranto, Siracusa, Atene, Cartagine, Menfi, Cairo, Alessandria; tra i quali primeggiano alcune figure di marmo e di creta, parecchie piccole statue, fiale, vasi lagrimali e quattro contropesi per la confezione della tela. Aggiunse a questi, l'egregio donatore, non pochi pregevoli oggetti di storia naturale, in ispecie diverse generazioni di legno pietrificato dell'Astigiano, ossa di animali e un dente di mastodonte pure pietrificato.

TAVOLE

LUIGI POMBA

Ancora un velo di lutto. Ancora un'oscurità funerea. Ecco, un altro nome onorando cadde nell'abisso del passato. Cessò un pensiero che fu sempre virile, sempre alto; discese nella immobilità eterna un'esistenza che fu sempre attiva e feconda; si spense una luce fulgida, nella sua pienezza gloriosa. Si spense ad un tratto. Passò un soffio, sparì la fiamma; — era il soffio della morte.

Scomparve, l'uomo egregio, il gagliardo lavoratore, abbandonando queste tre grandi sue compiacenze: l'arte propria, la famiglia, l'amor del paese. Ma lo strazio immenso del distacco, egli non lo ha provato. Il mondo svaniva intorno a lui — ed egli non sentì, non si accorse, non vide. Entrò, inconscio, nell'ombra. Ci lasciò tutti, e non seppe in quanta costernazione — in quanta malinconia.

Per noi — per questo giornale che egli amò tanto e sempre sostenne con la più generosa fermezza, il colpo riesce terribile. Perdemmo un amico e perdemmo al tempo stesso l'uomo di gran fede — l'uomo della parola sempre calma, conciliante, superiore ad ogni contestazione. Perdemmo assai. Ne andremo tristi per lunghi giorni. Ma tuttavia — noi lo sentiamo — egli non vuole che dal cordoglio nasca la sfiducia. Egli vuole che si lavori. Vuole che si cammini.

A noi questa voce che esce da un sepolcro, è solenne.

SCENA DI CONGIURA

(Costumi del secolo XVIII).

Quadro di Modesto Faustini, *da Brescia.*

Acquaforte di Giuseppe Monticelli, *da Torino.*

« Vennero nella stanza misteriosa, gittarono i dadi, la sorte fu decisa. Egli, l'uomo prescelto alla cupa vendetta, egli, l'uomo della morte, alza lo sguardo al cielo e giura solennemente l'opera sanguinosa, — la giura sul pugnale piantato in mezzo al tavolo, come la croce del tenebroso sacrificio. I tre compagni lo fissano in volto e ne ascoltano le parole; pieno d'ansia l'uno, e come invidiando a quel destino; l'altro freddo, impassibile; il terzo con una specie di beffardo cinismo.

« I tipi delle faccie si armonizzano esattamente col costume, che accenna al principio del secolo passato; gli animi diversi hanno la più decisa espressione; — un'idea sola, un'idea fissa, terribile, ha raggruppato insieme quei quattro uomini, — l'idea di un colpo di stile, colpo voluto dai loro disegni politici, colpo necessario — fatale. I costumi, abbiamo detto, palesano il principio del settecento; ma il concetto vero del quadro è tutto moderno, i nostri lettori ben lo comprendono; ed è inutile il rammentare quando e dove siasi avverato un episodio di tal genere.

« Faustini è un artista di luminoso avvenire; pensa ed eseguisce con estrema distinzione; l'altr'anno ci mandò una vera gemma di quadretto, l'*Arresto della San Felice;* — gli artisti ricordano tutti quell'argentina, finissima intonazione, quel dipingere netto, franco, serrato. La intonazione della scena di congiura è anche robusta, ma forse alquanto cupa; . . . »

Sono parole che abbiamo scritto alcuni giorni fa, in una rassegna della presente mostra di Torino. Esso è là — questo serio lavoro del Faustini — è là nella sala massima, studiato ed ammirato da tutti quanti gli artisti, troppo austero e virile per il buon gusto del pubblico.

GIOVANNI HUSS

PRIGIONE A COSTANZA

Acquaforte di Enrico Gamba, *da Torino.*

(*Frammento del suo quadro*).

Ormai quindici anni sono passati dacchè questa forte opera del Gamba comparve all'esposizione di Torino, — ed il profilo maestoso dell'eresiarca Boemo sta impresso ancora nella memoria di tutti. Sono così profondamente intuite, così felicemente espresse certe figure dell'arte, che d'un tratto conquistano la evidenza incontrastabile delle figure vive, reali. Giovanni Huss del Gamba è veramente il Giovanni Huss della storia; — il riformatore ardente fra le turbe, inflessibile davanti al Concilio di Costanza e davanti all'imperatore Sigismondo, sereno e fermo nella prigione, impavido sul rogo.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente Luigi Rocca.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

LUIGI POMBA

Modesto Faustini dip. C. Lovera imp. Giuseppe Monticelli inc.

UNA CONGIURA

L' ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

Storia dell'arte

ALCUNE IDEE SULLA PITTURA DEGLI ANTICHI (*)

> Non debbe agli antichi artefici attribuirsi pratica alcuna che non venga provata con antichi testimoni, o che non venga dagli antichi testimoni ragionevolmente dedotta.
> V. Requeno.

II.

Abbiamo visto come intendano la pittura a cera parecchi de' principali scrittori dal Palomino al Lorgna; e come questo abbia nella quistione della pittura a cera innestata anche l'altra della cera punica. Ora, prima di passar oltre, parmi opportuno occuparsi alquanto anche del *pingere in ebore cæstro, idest verucolo*, che pure era uno dei modi di colorare all'encausto. Dopo di che vedremo come la pensa intorno alla pittura a cera il signor G. Tommaselli, che staccossi intieramente dai precedenti.

Il Palomino ritiene che il cestro ossia veruculo, o viriculo, come altri scrivono, fosse uno stiletto alquanto piatto, che facevasi infuocare onde con esso disegnare sull'avorio, poi col medesimo, mantenendovelo più o meno a seconda del bisogno si abbrustolissero quei luoghi ove dovevano esser le ombre, ed in tal modo si ottenesse un chiaroscuro.

Il Montjossieu invece è del parere che gli antichi incidessero nell'avorio col mezzo di una punta rovente, marcandovi i contorni e le ombre, e che quegli incavi si empissero di cere variopinte, riservando bianche le carnagioni; ed il P. Arduino è della stessa opinione, salvo che ritiene si introducesse in quegli incavi una sola tinta, e che questa non fosse di cera. Viceversa il conte di Caylus staccasi affatto da essi, opinando che con la frase *in ebore cæstro* Plinio abbia inteso d'indicare degli alti-rilievi sporgenti dall'avorio, e fatti con cere colorate.

Plinio pone bensì la pittura col cestro fra quelle dette ad encausto ma non accenna minimamente che il cestro dovesse essere infuocato. L'idea poi del conte Caylus viene totalmente distrutta da Plinio stesso, il quale dice chiaramente *Encausto pingendi,* poichè il formare delle figurine in rilievo non appartiene nemmanco all'arte della pittura, nè so comprendere come una scoltura in cera possa appartenere all'encausto.

Il Requeno addita come usato dagli antichi un metodo misto. Preparavansi, egli dice, lamette d'antico avorio, il quale per la vecchiaia rosseggiasse al di fuori, oppure delle lamine di duro e liscio legno, che superficialmente tingevasi. Con uno stiletto disegnavasi sopra di esse, poi con un tagliente si raschiavano acciò emergessero i chiari, e facevansi le ombre col cestro rovente. Ma a qual passo d'antichi autori appoggiasi esso?

Eccomi ora a render noto come sia inteso il *ceris pingere et picturam inurere* dal sig. Tommaselli.

Convien premettere che il suo lavoro intitolato *La cerografia* è principalmente diretto a confutare le molte inesattezze e bizzarrie contenute nell'opera dell'abate Requeno, al quale intento impiega un buon centinaio di pagine, spiegando una non comune erudizione, e cercando materia da criticare anche dove non ve n'è, tutto all'opposto di ciò che fece col cav. Lorgna, cui passò per buona ogni corbelleria. Egli però, abbenchè abbia trasceso alquanto, a mio avviso, avvicinossi al vero più assai che non abbiano fatto il Lorgna e tutti gli scrittori da me indicati, ed altri ancora che per amore di brevità non accennai, sembrandomi che le opinioni loro non avessero gran peso. Pel quale motivo di brevità mi astenni eziandio dall'en-

(*) Vedi dispensa di Maggio.

trare in argomenti non istrettamente collegati con la pittura degli antichi, quale sarebbe, a cagion d'esempio, quello delle ridicole esagerazioni del Requeno, che volendo dimostrare essere assolutamente intollerabile la pittura ad olio, e quindi da proscriversi, conchiude avere il Van Heick la colpa di tutti quanti i mali che esso suppone od ingrandisce; e non entrerò nemmeno a discorrere di quelle del Tommaselli, il quale per sostenere che le celebri linee tirate da Apelle e da Protogene nella loro gara non erano semplici linee ma contorni, giunge fino ad asserire che il divino Raffaello fu il corruttore del disegno perchè non ebbe i contorni secchi e taglienti come lo Scquarcione ed il Mantegna.

Quello scrittore, sostenendo con molta erudizione la tesi della separazione fatta da Plinio dei pittori a pennello, ch'ei chiama zoografi, quantunque una tal voce sia più atta a denotare un pittore di animali anzichè un semplice pennelleggiatore, da quelli che dipingevano con la cera, i quali, secondo lui, non servivansi del pennello, da esso chiamati cerografi, si dichiara d'opinione che la pittura a cera degli antichi corrispondesse alla moderna a pastello.

Chi lesse il mio articolo del 1870 si ricorderà che io pure, abbenchè a quell'epoca non conoscessi il lavoro del Tommaselli, espressi la medesima opinione. Ma io mi contenni, dicendo semplicemente non sembrarmi fuor di luogo il supporre che d'altro non si trattasse fuorchè di unire i colori alla cera e disegnare con essi sopra una lastra preparata o di marmo bianco, poi col fuoco far penetrare cera e colore fra i pori dell'intonaco o del marmo, nè più, nè meno di quel che si usa anche a' dì nostri in Toscana sul marmo di Carrara. Egli invece procede troppo oltre, pretendendo che i cilindretti degli antichi fossero di cera bensì, ma friabili e polverosi al pari di quelli dell'odierno pastello, i quali hanno per legame l'amido in luogo della cera. E per sostenere questo paradosso non rifugge da qualsiasi assurdità. Per esempio, dopo aver sostenuto non potersi chiamar cera quella preparata dal Requeno coi colori, perchè esso, a forza di confricazioni riesce a macinarla ed a distemperarla nell'acqua, chiama poi, non solamente cera, ma cera punica il sapone formato dal Lorgna pel solo motivo che il suo inventore disse esser friabile, e spera quindi poter con esso render friabili anche i suoi pastelli. Strana contraddizione!

Dopo quell'epoca le opinioni intorno alla cerografia mutarono direzione. Non essendosi forse diffuso quanto era mestieri l'opuscolo del Tommaselli, e niuno facendo sufficiente attenzione alla separazione fatta da Plinio dei pittori a pennello da quelli a cera, alla avvertenza che esso fa allorchè nomina qualche cerografo che occupossi anche nella pittura a pennello, dicendo *pinxit et ipse penicillo*, e nemmeno alle parole *hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi,* le quali attestano che quel terzo genere di pittura non s'introdusse che tardi, e che dapprima non si adoperò mai il pennello dipingendo con la cera, il quale fu usato d'allora in poi, ma unicamente con le cere strutte al fuoco, poichè lo spalmare di cera punica, le tinte di cinabro, oltre che fu introdotto ancor più tardi, non era dipingere, tutti ritennero che i grandi pittori della Grecia dipingessero con la cera e si servissero del pennello. Errore gravissimo che li sviò dal retto cammino (1). Quindi gli sforzi di tutti furon diretti a trovare il modo di disciogliere la cera rendendola maneggiabile col pennello. Molti mezzi furono tentati, ma alla perfine si accordarono nel ricorrere agli olii essenziali, benchè sconosciuti dagli antichi. Anche di questi se ne sperimentò un numero grandissimo. L'essenza di rosmarino, quella di lavanda, di spigo e di limone, la nafta il petrolio e persino il pestilenziale olio di cera vennero messi a contributo, ma alla fine dovettero fermarsi all'olio essenziale di terebintina conosciuto sotto il nome di acquaragia.

Come i dissolventi tentati, varie furono anche le ricette proposte, poichè, avendo tutti dovuto, loro malgrado, riconoscere che la cera sola è inetta a fornire un genere di pittura avente le decantate qualità di quella usata dagli antichi, dovettero di necessità ammettere anche il bisogno di unirle alcuna cosa che sopperisse alla sua debolezza. Quindi si arrestarono sulle resine, e tanto procedettero in questo espediente, che, come accennai nel citato mio articolo, il signor De Montabert, che è uno dei più appassionati apostoli della cerografia, finisce col proporre una ricetta, nella quale invece di aggiungersi un poco di resina alla cera, è una piccolissima dose di cera che si aggiunge alla resina, peggio ancora del Requeno che componeva il suo pastello con cinque oncie di mastice e due sole di cera.

Può forse alcuno illudersi al punto di credere che con tali sistemi sia possibile raggiungere ed eguagliare la pittura degli antichi? Nessuno di certo fra quanti hanno fior di senno e sono di buona fede. Infatti lo stesso De Montabert confessa ingenuamente che qualora si volesse trovare precisamente l'encausto degli antichi converrebbe dedicarsi a dei saggi metodici e moltiplicare le esperienze. Sono poi degne di osservazione le seguenti parole di Michele Ridolfi lucchese, il quale, com'è noto, fu uno dei più caldi propugnatori del moderno encausto. *Siccome,* egli dice nell'accennata sua lettera al signor Raul Rochette, *la cera è per sua natura opaca, e non corrisponderebbe sempre alle intenzioni dell'artista, così ne viene la necessità di adoperare una resina, la quale, oltre al dare maggior solidità alle pitture, dia anche alle medesime quella trasparenza di che abbisognano.* Ed in fatto egli vi univa una assai riflessibile quantità di vernice di copale. Qual peccato che uomini di sì buona volontà come il Ridolfi, e di sì vaste cognizioni come il De Montabert si sieno incaponiti nel sistema di dipingere a pennello con cere disciolte a freddo, senza osservare che di ciò non v'ha traccia in Plinio, e che il metodo adoperato da tutti i grandi pittori greci e romani, i quali si valsero del pennello, non era ad encausto!

Il signor Letronne, uomo coltissimo (1), deplorando la desolante concisione di Plinio ed il totale silenzio degli altri scrittori, confessa di non potersi formare un'idea del *ceris pingere,* poichè ritiene esso pure che i cerografi non adoperassero il pennello altro che sulle navi e con cere liquefatte al fuoco; e rispetto all'*in ebore cæstro,* riflettendo che dell'avorio non si ponno avere se non piccole laminette, crede si trattasse di una specie di miniatura.

Pare cosa impossibile, eppure è un fatto che spesso gli uomini più colti sono tratti dalla stessa loro erudizione a cercar da lungi quello che tengon sotto gli occhi. In fatti il signor Letronne senza riflettere che Plinio col dire *encausto pingendi duo fuisse genera constat* esclude qualunque altro genere che non sia all'encausto anche relativo alla pittura fatta col cestro nell'avorio, e che con una punta metallica non si può miniare, e meno ancora si

---

(1) Fra coloro che più se ne allontanarono a me pare debbasi collocare il signor Éméric David. Egli, nella sua storia della pittura, ritenuto per inconcusso che i Greci dipingessero a cera col pennello, e che esercitassero anche il buon fresco, si associa al Requeno. Ma nelle sue discussioni pare che tenda a far pompa più di erudizione che di logica. Imperciocchè, esaminando esso Plinio con una incomprensibile leggerezza, non vi fa le necessarie osservazioni, e quindi non vi scorge le molte distinzioni. Perciò rimescola senza pietà i vari modi di dipingere cui allude il grande scrittore, applica all'uno ciò che disse dell'altro, altera i passi degli autori greci e latini che riporta, e finisce con l'intricare e ad oscurire sempre più l'argomento invece di chiarirlo e scioglierlo.

(1) *Lettres d'un Antiquaire à un Artiste sur l'emploi de la peinture historique murale chez les Grecs et les Romains.* — *Paris,* 1835.

può miniare *nell'*avorio (*in ebore*), fa una lunghissima digressione, piena di erudizione, ma senza scopo, sul punto se dai Greci siasi o no dipinto sull'avorio. Lo stesso dubita che Plinio abbia invertito l'ordine della storia dicendo che l'uso di pitturar le navi s'introdusse dopo la propagazione dei due generi di pittura succitati, perchè il bisogno di spalmar la carena delle navi deve essersi fatto sentire sin dai primordi della navigazione, e perchè Omero parla di navi tinte di rosso. Ma quel dotto scrittore non pose mente alla diversità somma che passa fra spalmare, colorare, e dipingere.

Ritiene poi che il sistema indicato da Plinio e da Vitruvio per difendere le tinte di cinabro si applicasse anche alle altre tinte, e che da ciò dipenda la solidità e durabilità delle pitture, che si van tuttodì diseppellendo, ma non avverte la palese diversità di metodo fra le tinte del fondo e le pitture sovrappostevi, che durarono del pari; ed ammette che tanto queste, come le tavole, cui, finita l'opera, si stendeva l'*atramentum*, fossero eseguite a tempera.

Ma, per nostra sventura, un uomo tanto erudito si propose, e lo dice più d'una volta, di fare semplicemente lo storico, indagando se sì o no usossi dagli antichi Greci e Romani il tale o tal'altro sistema di pittura, senza entrare giammai nella parte tecnica di essi. In fatti, nel mentre si estende per dimostrare che dai Greci e dai Romani non usossi giammai la vera pittura a fresco, non ispende una sola parola intorno alla cera punica.

L'odierno genere di pittura a cera, ebbe cultori in Francia ed in Germania, specialmente in Baviera: in Italia non attecchì, nè saprei indicare chi addesso lo segua, e nessuno, per quanto a me consta, occupossi del cestro nell'avorio, ove se ne eccettuino gli stipettai e gli ebanisti.

Sino a questo punto non feci che rendere conto di ciò che scrissero e fecero gli altri, contrapponendovi alcune mie osservazioni. Ora mi rimane il cómpito più arduo, quello cioè di formulare le idee e procurar di spiegare in che cosa realmente consistessero i vari generi di pittura presso gli antichi, i quali, secondo ogni apparenza, non furono meno di cinque, cioè 1° *Ceris pingere et picturam inurere.* 2° *Pingendi in ebore cæstro.* 3° *Resolutis igni ceris penicillo utendi.* 4° *Pingere penicillo et absoluta opera atramento illinere.* 5° Il genere di pittura murale, cui appartengono quelle che in tanta copia si disseppellirono ad Ercolano, a Pompeia, a Roma, genere usitatissimo dai Romani, e non ricordato nè da Plinio, nè da Vitruvio. Ai quali sta bene l'aggiungere pur quello rappresentato dalle parole *ut parieti siccato cera punica cum oleo liquefacta candens settis inducatur*, abbenchè lo spalmare di cera una tinta già esistente non sia dipingere, e ciò perchè questo è l'unico caso nel quale venga fatta menzione di quell'araba fenice che è la cera punica.

Già dissi essere io d'avviso che il *ceris pingere et picturam inurere* assomigliasse di molto all'odierno pastello, abbenchè non convenga col Tommaselli che lo vuole perfettamente uguale. Quello scrittore osserva che qualora venga ciò ammesso, si ha un genere di pittura che presenta tutti i caratteri indicati da Plinio. Era di un genere meno usitato che non quello a pennello — non tutti coloro che erano esperti in esso lo erano anche nell'altro — era pigro a condursi — impiegavasi in piccole cose. — Di più era opinione, benchè non sembri molto fondata, che fosse stato inventato da Aristide e perfezionato da Prassitele, entrambi scultori, e ciò probabilmente perchè eseguivasi sulle lastre di marmo bianco. Tanto il Requeno, quanto il Tommaselli, benchè con diverso intento, ricordano un passo di Varrone che dice: *Nam ut Pausias et ceteri pictores ejusdem generis loculatas magnas habent arculas, ubi discolores sunt cere* vale a dire delle cassette a scompartimenti ove tenevano le cere, precisamente come fassi oggidì pei cilindretti del pastello, poichè il Tommaselli dimostra che il vocabolo *arcula* non impiegavasi che per indicare casse atte a contenere cose solide. Viene pure riportato da quest'ultimo un passo di Seneca, il quale parlando di un pittore in atto di fare un ritratto, così si esprime: *Colores, quos ad reddendam similitudinem, multos variosque ante se posuit, celerrime denotat, et inter ceram opusque, facili vultu ac manu, commeat.* Non par qui di vedere un pittore a pastello, il quale, postisi dinanzi i cilindetti che gli ponno occorrere, fissa con celerità quelli de' quali ha bisogno in quel momento, e passa da essi all'opera sua con fallibità di mente e di mano? Anche Anacreonte parlando di un caso simile dice: *se glie lo consentiranno le cere.* E qui giova osservare che sì Plinio, quanto Varrone, Seneca ed Anacreonte, nominano, non la cera, ma le cere. Citansi eziandio alcuni passi di Varrone medesimo, dai quali risulta essersi in Roma introdotto l'uso di colorire i marmi onde imitare quelli vaghissimi che venivan dall'Africa; e Plinio stesso dice essersi introdotto ai tempi di Claudio imperatore l'uso di pitturare i marmi facendovi artificialmente quelle macchie che non avevano, *maculas quæ non essent crostis inferendo*, ed effigiandovi cose ed animali, *vermiculatis ad effigiem rerum ac animalium crostis*, vale a dire quelle sottili lastre di marmo, con le quali si costumava incrostare le pareti dei ricchi. Il che dimostra chiaramente che i colori si facevano penetrare nel marmo.

In una parola: Se non vi è la certezza assoluta, cosa impossibile ad ottenersi in ricerche di questa natura, vi è però la quasi certezza morale, tutto concorrendo in modo singolare ad appoggiare la mia opinione.

Poche parole a me sembra debbano essere bastanti per ispiegare il *pingendi in ebore cæstro, idest veruculo*, sembrandomi di aver già detto abbastanza perchè sieno rigettate le bizzarre supposizioni del Palomino, del Caylus, del Requeno e d'altri, le quali non hanno alcun fondamento, tranne che nella loro fantasia. Plinio dice chiaramente e strettamente: *encausto pingendi in ebore cæstro, idest veruculo.* A che giova adunque andar vagando nelle nuvole per trovar la spiegazione di parole che non hanno bisogno di spiegazione alcuna? Che cos'era il *cæstrum*, cioè *veruculum*, o *viriculum* come scrivono alcuni? Si consultino i vocabolarii, e segnatamente quello del Forcellini, e si vedrà ch'altro non era fuorchè una punta atta ad incidere, una specie del nostro bulino. Che cosa adunque ci vuole di più per indicare che col cestro s'incideva nell'avorio, e che in quei tagli si faceva penetrare una pasta e vi si assicurava mediante l'adustione, formando in tal guisa una specie di niello, press'a poco come fassi anche oggidì dagli stipettai ed ebanisti? Ciò solo che resta a sapersi è di qual cosa fosse composta quella pasta e di qual colore essa fosse. Intorno al qual dubbio s'io dovessi esprimere un opinione, direi che fu di cera, che da principio fu uniforme e nera, ma che in seguito fu di molte tinte, e che perciò Plinio disse *pingendi in ebore cæstro* perchè in tal modo si formava una specie di pittura.

(*continua*) G. Secco-Soardo.

ERRATA-CORRIGE

Nella nota alla pag. 69 invece di *Notizie e pensieri sopra la gloria della pittura ad olio* leggasi *Notizie e pensieri per servire alla storia della pittura ad olio.*

VARIETÀ

LA LEGGENDA DEL VESUVIO

I.

Era il giorno 26 d'aprile, che sarà celebre negli annali delle eruzioni vesuviane del nostro secolo.

Quattordici crateri s'erano spalancati intorno al terribile cono: da quattordici bocche usciva a torrenti la lava serpeggiando lungo le spalle della montagna in rivi di fuoco. Nessuno sapeva dove queste correnti, ingrossate ad ogni ora, ad ogni momento metterebbero capo. Tutti i paesi visitati altre volte dalle viscere liquifatte del vulcano, tremavano per se stessi: quelli ch'erano stati immuni finora, se ne stavano trepidanti non fosse giunta la loro volta. Torre del Greco, Torre Annunziata, Portici, Resina, San Sebastiano migravano in massa, portando seco ciò che potevano delle loro masserizie. Chi fuggiva sui carri, chi a piedi tapinando, chi cercava un ricovero nelle barche coralliere e negli altri battelli ond'era popolata la lunga spiaggia che si stende dai Granili di Napoli a Castellamare. La ferrovia per quanto moltiplicasse le sue corse a favor de' fuggenti, non bastava al trasporto della dolorosa processione.

Una capace barca, una specie di paranzella salpava da Portici. Una bella giovane, di nome Lucia, proprietaria del legno, se ne stava ritta e seria al timone. La sua famiglia aveva preso altra via. Essa aveva messe in salvo nella barca alcune delle sue robe, e recavasi in città per raggiungere i suoi. Sei donne robuste avevano dato mano ai remi, ma mentre si allontanavano dalla riva, altre donne gridavano da terra: Lucia, Lucia: dateci imbarco per carità. E la Lucia faceva retrocedere la barca per accoglierle a bordo. In poco d'ora la barca fu piena, e potè prendere il largo. Io vidi approdare alla Marinella questo singolare convoglio, tutto di donne, per lo più vecchie e bambine, madri, avole, trisavole di vignaiuoli, di pescatori, di corallieri, o assenti da Napoli, o indugiati a casa per aspettare l'ultimo istante prima di abbandonare la loro casetta, il loro povero orto, fecondato e inaffiato col sudore della loro fronte.

Lucia le dominava tutte da poppa: e faceva loro distribuire le provigioni che aveva recate seco per la famiglia: ma che erano queste per sì gran moltitudine? Bisognava rinnovare il miracolo della moltiplicazione de' pani e de' pesci! Lucia, dopo di aver dato ciò che aveva recato con se, d'alimenti, mandò a comperarne alle botteghe vicine. Poche di quelle donne avevano lasciata la barca: le altre non avevano conoscenti vicini a cui domandare ricovero. Si erano accoccolate nella barca, e non si movevano: nè la buona e bella Lucia pensava a dar loro congedo. Benchè i suoi l'attendessero altrove in una casa di parenti dove doveva raggiungerli, non le reggeva il cuore di abbandonare quella famiglia avventizia che la miseria e l'improvviso disastro aveva raccolto dintorno a lei. Ella si credette un'umile rappresentante della Provvidenza, e restò al suo posto. Un pittore o uno scultore non potrebbero trovare miglior modello per rappresentare per l'appunto la Carità! Me ne appello a quei mille che videro per tutta quella giornata quella bella e generosa giovane, alla cui fisonomia ordinariamente festiva e cordiale, la gravità del caso, e l'opera buona che esercitava aggiugnevano un'espressione ideale e quasi divina che non si può rendere colle parole.

II.

Fra le povere vecchie che si erano ricoverate nella barca di Lucia, ce n'era una quasi nonagenaria, che si distin-

gueva dalle altre per una singolar robustezza di membra, e per un'aria di volto austera e fieramente scolpita. Vecchia com'era non aveva mai deposto il suo remo, nè consentito a cederlo ad altre. In mezzo ai pianti, alle querimonie della misera torma, non aveva mai aperto bocca. Aveva mangiato in silenzio il suo tozzo di pane, e stava guardando il Vulcano, che non cessava di vomitare i suoi globi enormi di fumo, i suoi lapilli e le sue lave roventi. L'avresti detta una Sibilla, abituata all'orrendo spettacolo: e infatti quante ne aveva essa vedute di quelle esplosioni! Ella ricordava quella del 1794; e la descriveva, come se l'avesse ancora dinanzi agli occhi. Io era allora della vostra età, diceva a Lucia, non bella come voi, ma non era l'ultima a Portici. Ho veduto morire i miei figli e i figli de' miei figli. Sono l'ultima di casa mia». Diceva questo senza che pure una lacrima bagnasse la sua pupilla infossata e profonda. Si sarebbe detto che le aveva versate tutte. Vorrei esser pittore per delinearvi accanto alla soave Lucia piena di gioventù e di serena bontà, il fiero e doloroso profilo di quella nonagenaria, ancor ritta della persona, e incoronata la fronte rugosa di abbondanti capelli, che le sfuggivano sotto la pezzuola male annodata..

Pareva la Fata del Vesuvio: mentre Lucia poteva seder a modello per la Sirena di Capri.

Non accenno a caso questi ricordi mitologici. La mitologia non è morta in questi paraggi, e chi ha dimorato a Napoli e ne' contorni, ed ha parlato agl'isolani d'Ischia e di Capri, e ai pescatori di Sorrento e di Baja mi darà facilmente credenza. I globi di fumo che s'alzano dal Vesuvio, non sono per noi che globi di fumo e di vapori infuocati: ma i terrazzani ci distinguono mostri e giganti, e sfingi e chimere, come i Pompeiani le ritraevano sulle pareti delle loro case, e i nostri architetti del seicento amavano effigiarli nelle basi de' monumenti, e nelle decorazioni fantastiche de' loro edificii. Tuttociò vive, o almeno è vissuto per una gran parte della nostra popolazione, che mette insieme San Gennaro e Saturno, Vulcano, e Proserpina, i Fauni e le Sirene, confondendo nella sua viva immaginazione i fantasmi di tutte le mitologie antiche e moderne, greche, osche, latine, passate e presenti. Andate a dire ai pescatori di Santa Lucia che l'altipiano di Capri non è appunto il profilo della Sirena Partenope costì coricata come una santa badessa sul coperchio della sua sepoltura di marmo! Ella è lì, che guarda il cielo, colle trecce disciolte e ondeggianti sulle acque, e col corpo sommerso dal collo in giù! S'intende che codesto è l'involucro materiale e calcareo che contiene la Sirena, e ne serba l'impronta come la rugosa conchiglia il suo *frutticello di mare* molle e vivente. È la Sirena vive anch'essa nascosta nelle profonde radici dell'isola, e si mostra talora ai discreti visitatori della grotta azzurra, a patto che non ne facciano motto ai profani.

III.

La vecchia Saba o Sabina, così si chiama l'ospite di Lucia, era istrutta più di tutte le altre comari, di questi misteri più o meno ortodossi. Ma ne parlava di rado, e con voce sommessa e piena di reticenze discrete per non eccitare il facile riso de' miscredenti. Lucia crede e non crede. Ella sa leggere, è figliuola del nostro secolo, ha veduto Garibaldi, ed ha aperto l'animo ad un'altra specie di fatti miracolosi. Ma con tutto ciò non rinnega la credenza e le tradizioni napoletane, e non ride sentendole ricordare. Mettete un uomo, o meglio una donna dotata di viva immaginazione tra il grazioso fenomeno della Grotta azzurra, e il Vesuvio che si sveglia tutto ad un tratto dal suo letargo e manda il suo sordo ruggito, inonda le spalle della montagna co' suoi torrenti di fuoco, per addormirsi tranquillo per uno spazio di tempo che nessun astronomo può prevedere, e poi domandatele la mente fredda, e il ragionamento positivo della gente settentrionale!

Qui la leggenda è storia, anzi religione e vangelo. La grotta, il monte, il fumo, le lave, le ruine di città sepolte, le ceneri che le hanno avvolte come di un lenzuolo funereo, i pesci di forme fantastiche, i coralli ond'è seminato il fondo del golfo, tuttociò non è solamente un fatto geologico, ma un monumento d'antichi cataclismi, che non obbediscono nè a leggi, nè a previsioni, ma piuttosto a potenze misteriose che si rivelano a quel modo, per tener viva ne' popoli la fede nelle antiche credenze.

Ora, quanto all'eruzione ancor calda, la vecchia Saba ha la sua leggenda da raccontare. È un sogno della sua fantasia, o un raccozzamento d'antiche fiabe? Non saprei dirlo. Ma la sua leggenda suona così.

« Io lo confido a voi, bella Lucia, come sotto sigillo di confessione. Io sono vecchia e presto me ne andrò a raggiugnere i miei figliuoli. Ma voi vivrete cent'anni, e quando ne sarete domandata, potrete spiegare le cause di questi fatti miracolosi. Io so quel che dico, e ho veduto! Non mi domandate di più.

« I falsi Dei adorati dai nostri antichi non sono morti. Molti di essi sono stati condannati all'inferno. Ma l'inferno dov'è? Chi l'ha veduto? Chi n'è tornato a darcene le novelle? Ma molti degli Dei inferiori sono restati a mezz'aria, e vivono fra noi, senza essere conosciuti. Credete voi che la grotta azzurra sia un semplice scherzo della natura? Dove ci sono altre grotte azzurre nel mondo? Se c'è la grotta azzurrra, che si chiamò sempre la grotta delle sirene, le sirene ci hanno ad essere. E c'è chi le ha vedute cogli occhi proprii. E non si deve ridere quando non siamo stati onorati di quella vista. Le sirene si mostrano a chi lor piace, come gli angeli e i santi del paradiso. Nè anche il sangue di San Gennaro bolle per tutti. Chi lo vede e chi non lo vede, secondo i suoi meriti. Credete a me che son vecchia e ho vedute molte cose nel mondo!

« Il Vesuvio poi, non ho bisogno di dirvelo, poichè lo avete veduto pur troppo. Il Vesuvio è come l'antiporta dell'inferno: non dell'inferno cristiano, ma del Tartaro dei pagani. Una volta i giganti hanno voluto cacciar dal trono il Dio Giove, come Garibaldi è venuto a cacciar dal trono il nostro re, in punizione de' suoi peccati, e di quelli de' suoi ministri. Il Dio Giove ha fulminati i giganti titani, dei quali ho dimenticato il nome; e questi si sono ritirati nell'interno della montagna, parte in Sicilia, parte qui, perchè anche in Sicilia c'è il suo Vesuvio, ch'è fratello del nostro.

« Avrete inteso parlare anche di una bella giovane siciliana di nome Proserpina, che il dio Plutone ha preso per moglie, e n'ebbe più di un figliuolo. Ora il Vesuvio è uno di questi figliuoli: non già il monte, ma lo spirito che vi tiene la sua dimora. E chi potesse scavare la città d'Ercolano, come fu messa allo scoperto quella di Pompei, troverebbe forse la reggia dei figli di Proserpina, colle colonne di marmo porfido, e coi capitelli di corallo fiammante. Queste non le ho vedute io, ma c'è chi le ha vedute, e lo sa di certa scienza. Qualche volta manca l'aria in quei sotterranei, e tra il fuoco e l'acqua nasce un contrasto, un combattimento, che finisce col terremoto, o con qualche eruzione, come quella de' giorni scorsi.

« Queste sono cose che tutti sanno: e il signor Palmieri le insegna dalla sua cattedra a tutti quelli che vogliono saperle. Ma le cause, chi le sa? E chi ha parlato col Vesuvio e colla Sirena? Non tutti sono degni di questa grazia, ed io so quel che dico. Se tutto si potesse vedere cogli occhi, e toccar colla mano, dove sarebbe il merito della fede? Beati quelli che non hanno veduto e che avranno creduto.

« Voi siete una buona figliuola, un'anima bella in corpo bello, che è una doppia grazia, e meritate ch'io vi metta a parte di quello ch'io so. E non mi domandate il come, nè il quando. Sappiate la cosa, tenetela in voi, e questo vi basti.

« Il Vesuvio, non il monte, ma lo spirito del Vesuvio fece giorni sono una visita alla grotta azzurra, e fece venir la Sirena Partenope, che abita nelle sue case di corallo sotto l'isola di Capri. Io non istarò a dirvi come son fatti, perchè io non li ho veramente veduti: ma gli è come se li avessi veduti io medesima con questi occhi. La Sirena è una bella donna, anzi una dea: e il Vulcano gli è un bello giovane color del fuoco, coi capelli rossi e crespi che guai chi lo tocca, che sarebbe come a toccar la pietra infernale. Ma la Sirena non vi bada perchè è fredda di sua natura, e non ha paura del fuoco. Quelli due possono stare insieme, e senza farsi male nè all'uno nè all'altro: perchè sono di un'altra natura che non è la nostra. E questo si capisce da sè, senza ch'io mi spieghi di più.

« Il Dio vulcano, o chiunque egli sia lo spirito che regna nel monte Somma, chiedeva consiglio alla Sirena come potesse aprirsi qualche nuovo sfogo per respirare meglio nelle sue gallerie. La Sirena pensò a lungo, e poi gli disse di aver conosciuto il segreto delle macchine a vapore, le quali per mezzo dell'acqua che bolle nella caldaia mettono in movimento la nave girando una gran vite, chiamata elica, che sta sotto alla carena.

« Questa macchina l'ho veduta anch'io molte volte, perchè ho viaggiato nei battelli a vapore: ma non ho mai saputo come l'acqua potesse mutarsi in vapore, e spingere innanzi quelle grosse navi, che prima ci volevano vele e vele, e buon vento per fare cinque miglia all'ora. Ed ora per mezzo del vapore, i bastimenti ne fanno quindici e più.

« La Sirena aveva tirato in mare un macchinista inglese, chiamato Fulton, e aveva saputo il gran secreto di quelle macchine. Onde ora la Sirena rivelò questo secreto a Vulcano, e gli disse: Poni che le tue caverne sieno tante caldaie, fa di tirare molta acqua per gli spiragli sotterranei, e scaldala tanto che si cambi in vapore, e si dilati per modo, che volendo cercare un'uscita, sfondi la scorza della montagna, ed apra nuove bocche e nuovi spiracoli.

« Così disse la Sirena Partenope al figliuolo di Proserpina, che non se lo fece dire due volte, e si mise all'opera co' suoi giganti, tanto che i sotterranei del suo palazzo si empierono d'acqua. Allora accesero le fornaci, e l'acqua si scaldò e si scaldò tanto che dopo un mese, mutata in vapore, e riempiute tutte le cavità interne del monte, cominciò a premere e a far violenza contro le pareti di questo, e si procurò uno sfogo per quelle quattordici bocche che si sono aperte nella notte del 26 aprile. Aperte le bocche, l'aria entrò mugghiando nelle caverne profonde, e lo spirito della montagna e i suoi giganti titani, poterono respirare ».

La bella Lucia di Portici ascoltava in silenzio questo racconto della vecchia Saba, e non sapeva troppo, se dovesse prestarvi fede. Aveva anch'essa veduto la caldaia dove l'acqua si trasforma in vapore, e manda innanzi la nave in un modo veramente miracoloso. Onde tra il vero e il supposto non sapeva bene raccappezzarsi, e si contentava di accennare col capo in segno di assenso, a quanto la vecchia Sibilla le andava sobbillando.

Quello che le sorrideva all'immaginazione era il colloquio della Sirena col Dio del fuoco nella grotta azzurra. Le pareva di vederla la Sirena come le era stata tante volte descritta e dipinta co' suoi lunghi capelli biondi sparsi di perle, e co' suoi monili e braccialetti e pendenti di corallo rosa, come quelli che sono esposti nelle vetrine del Casalta, e degli altri orefici in via di Chiaia e a Toledo. E quel giovane dai capelli rossi e crespi, e colle membra ardenti come la lava, le accendeva il sangue e la fantasia. Chi lo sa? diceva fra se. Il mondo è pieno di miracoli e di misteri. Anche il sangue di San Gennaro bolle due volte all'anno, e nessuno ha mai saputo perchè. Ma quel bello giovine, e quella bella Sirena della grotta azzurra vorrei vederli, se fossi degna di tanto favore.

— Perchè no? rispondeva la vecchia Saba. Voi ci avete ricoverati nella vostra barca, ci avete nutriti col vostro pane, ci avete soccorsi co' vostri denari: nessuno merita più di voi questa grazia. Lasciatemi tempo di parlare a... chi so io, e forse sarete contentata di questo vostro desiderio.

— E credete che non possa succedermi qualche malanno?

— Questi colloquii misteriosi non sono mai senza qualche pericolo. Ma bisogna rischiar qualche cosa quando si vuol mettersi a contatto di queste potenze straordinarie. Voi però siete buona e pia, e il vostro angelo custode non permetterà che vi sia fatto alcun male.

— Dunque, fate, disse Lucia, e sappiatemi dire.

— Fra tre giorni vi darò la risposta! —

La risposta fu data, e sembra che Lucia abbia potuto vedere la sirena Partenope e il Dio vulcano. Noi non siamo in caso ancora di dirne di più. Ma la Lucia di Portici è conosciuta da tutti per la sua bellezza e per la sua carità: onde chi volesse saperne di più, non ha che a farle una visita, e tentare la sua ventura. Sarà forse più fortunato di me.

Napoli, 10 maggio 1872.

Dall'Ongaro.

PITTURA

UNA MADONNA del commend. DOMENICO MORELLI

Scrivo, con l'animo profondamente commosso, intorno all'ultimo quadro del commend. Domenico Morelli — dipinto per commissione del barone Compagno e destinato ad ornare la chiesetta del castello di Corigliano Calabro. — Una impressione così viva e potente, qual'è stata la mia, non è poi facile a descriversi da mano inesperta: tenterò, nondimeno, di esporre una parte degli affetti, che ho provato alla vista d'una tanto bella e divina creazione.

L'egregio artista non si è fermato questa volta, al getto, al bozzo, alla macchia; egli ha invece studiata l'opera sua ne' minimi dettagli, e l'ha così bene condotta a termine, da non far oltre desiderare in tutto ciò che si attiene all'esigenze dell'arte. Il quadro è un trittico all'uso del quattrocento, con una Madonna nel mezzo poco meno del naturale: a' due lati ha le figure di S. Antonio e di S. Agostino, che simboleggiano l'umiltà e la dottrina. Soltanto, però, della Madonna, che è già terminata e che forma il soggetto vero di tutto il lavoro, io intendo far parola a' lettori dell'*Arte in Italia*.

Eccola, seduta su d'un seggio di marmo lavorato a mosaico. Un velo bianco le contorna l'ovale del viso: le folte ciglia, il naso profilato, le labbra tumide, accentuano abbastanza il carattere della donna orientale. Gli occhi ha chini a terra, con un senso indefinibile di pacatezza e di abbandono. Siede tacita ed immobile; ma tutta se stessa, tutta l'anima sua è rapita nell'amore del bambino, ch'Ella tiene fra le braccia, appoggiato strettamente al cuore, e con la testa fermata al petto di lui come per intendere i palpiti più leggieri della sua anima infantile. Quanta mestizia e quanto affetto in quel modesto e singolare portamento! E il bambino par che vada superbo di tanto amore, e rivolge, a chi 'l guarda, il sorriso dell'angelica sembianza, dal roseo colorito, dagli occhi cilestri e da' capelli d'un biondo fulvo. Il suo corpo, ravvolto da lini bianchissimi, vien fuori dal seno della madre affettuosa; e il gran manto turchino, che scende dagli omeri di Maria, si riapre d'innanzi e copre ambidue e serve a rendere più viva, nel pensiero del credente e del poeta, l'immagine di due esseri che formino un'unica persona. Una pace serena regna all'intorno; de' fiori, quasi nascosti nell'ombra delle piante a'lati del seggio, e quali colti or ora e lasciati a terra, mandano ad essi un'onda di profumo, Oh, il mistero d'innocenza e di soavità! La dolcezza del bambino contrasta col volto fidente ma pur angustiato della madre, — ne'di cui lineamenti mal s'indovina se predomini la pena o la passione di tutto ciò che v'ha di più pacato e profondo nell'affetto materno. È la madre, che sente e dichiara il figliuolo parte di se stessa, che mai vorrebbe staccarsi da lui o cessare di abbracciarlo, che vuole unire i suoi ai sospiri del bambino, e vivere davvero una vita unica, una medesima vita. In quel momento, Ell'è sospesa come fuor de' sensi; rattiene quasi il più lieve respiro; non vive che con la mente in lui. E chi sa che non preveda il futuro! chi sa che il suo pensiero non corra a indagare i giorni lontani, che di quel fanciullo saranno gli anni della virilità e dell'apostolato! Ella teme di quell'avvenire, e sa di certo che niuno l'amerà del suo amore, e par che dica con se medesima: « no, sempre così, sempre sul mio petto, sempre bambino! »

Io non m'intrattengo a descrivere più oltre la Madonna del Morelli, poichè temo di guastarne la bellezza. È un dipinto nuovo, nuovissimo nel suo genere. C'è la luce e il calore della grande pittura antica; ma non è un quadro di sola intonazione ottica, bensì, e in grado maggiore, di tutto il sentimento moderno. Non è più la Madonna del seicento, tipo comune, e, fino a un certo punto, anche volgare, che del divino non abbia se non l'aureola convenzionale. È invece la Maria del Vangelo, come venne dipinta e concepita ne'primi secoli del cristianesimo; umile ed amorosa, ma non già paganizzata dall'esagerazione e dalla goffaggine del culto popolare. Vestita modestamente, di ricco non ha che il seggio — simbolo dell'affetto e della venerazione di tanti uomini, che lei han sempre invocata: è l'altare, dirò così, della pietà e della credenza religiosa de' fedeli. Eppure, quanto magistero di arte! Quanta vigoria e finezza di colorito! Il disegno, specialmente, compendia tutta la venustà, tutt'i particolari del volto: il pudore e la tenerezza rivelano la passione immensa, e pur tranquilla, che angustia e felicita a un tempo il suo cuore di madre.

Ed ora, tributiamo la nostra più viva ammirazione a Domenico Morelli; e d'oggi in poi, giudichiamo di lui con maggiore sobrietà, come si usa con gli uomini grandi. L'Italia deve al Morelli riconoscenza e gratitudine. All'Esposizione di Parigi del 1855, quand'egli compariva in Napoli con *Gl' Iconoclasti*, la nostra pittura, più che morta, fu creduta già seppellita: ma, ad una tale affermazione, risponderà degnamente la scuola moderna italiana all'Esposizione di Vienna nel 1873.

Napoli, 10 Giugno 1872.

G. Fortunato.

Scultura

Frà Girolamo Savonarola dello scultore Pazzi di Firenze

(Vedi Anno III, pag. 40)

Estetica

LA BUONA STELLA DI RAFFAELLO

Lettura di ALEARDO ALEARDI al Circolo Cavour in Roma

Fare un sunto di quel discorso sarebbe impresa difficile assai, perchè la molta dottrina spiegata dall'autore, le investigazioni storiche da lui esposte, la forma nitida e concisa onde vestiva il suo dire, non possono ritrarsi nel breve spazio conceduto ad un cronista di giornale; giova una lettura fuggevole ad imprimerle nella memoria.

Proveremo a citare qualcheduno dei punti più importanti a cui l'uditorio rispose meglio che con l'interruzione del plauso, con quel fremito sordo che assicura la piena approvazione, e dimostra il frenato desiderio d'irrompere per tema di turbare l'oratore e perdere il filo della accurata dissertazione.

Come la natura prepara il terreno e le miti aure perchè un fiore spieghi la pompa de' suoi petali e de' suoi profumi così la Provvidenza, al dire dell'Aleardi, apparecchiava ogni circostanza di tempi, perchè il genio di Raffaello, in cui avea posto tanta scintilla di Dio, venisse meravigliosamente fecondato; e quel beniamino delle grazie, quel famigliare della Madonna fosse come meritava, grande e fortunato.

E qui entra a descrivere le storiche vicende che generarono il rinascimento dell'arte dopo gli smarrimenti dell'età media, che avevano divezzati gli uomini dalla riflessione, facendoli procedere come pecore, di cui mandriano illustre era il Pontificato. A questo punto è impossibile il seguitare l'oratore che lungamente e sapientemente svolge le cagioni per le quali la intera Europa ridestavasi a nuova vita, a nuove idee, le quali dovevano condurre l'alba serena del risorgimento, e la pienezza dei tempi, in mezzo ai quali appariva l'astro luminoso pel Sanzio.

Se questo complesso di buone venture fu comune in quell'epoca a tutti i grandi delle varie scuole italiane, da Leonardo a Correggio, da Michelangelo a Tiziano, prova ingegnosamente l'Aleardi che ben altre e più speciali fortune toccavano al suo giovine predestinato.

Egli, il pittor della grazia e della soavità, nasce nell'Umbria, una Tempe d'Italia. La storia tien nota del giorno e dell'ora in cui è nato, come si segnalerebbe una stella nuova che appare sull'orizzonte, perchè egli fu davvero la stella più brillante nel firmamento dell'arte. L'Umbria è contrada d'aure miti, di montagne severe, di poggi ridenti e di vallate, vestiti di vigneti e d'ulivi; lieta di fiumicelli in cui si specchiano tempietti dalle forme greche, sonora per cascate stupende; bella di laghi famosi per battaglie, di colli famosi per monasteri; nutrice di poeti, di pittori, di prodi, di santi. Egli nasce ad Urbino, e chi dice Urbino, dice bellezza e cortesia; là su quelle due cime simili a quelle dove posa Granata la Moresca, in mezzo ad arie libere e vivaci che alimentano una gente alacre, intelligente, coraggiosa. Nasce in mezzo ad una scuola pittorica pura, che vide svilupparsi il fiore soave dell'ascetismo, e lo coltivò con più costante cura di ogni altra. Nasce da una famiglia tutta spirante arte e pietà, dove il padre è pittor delicato e poeta, la madre bella e santa è la benedizione della casa.

E qui veramente si commossero gli ascoltatori quando l'egregio maestro toccò dell'affetto materno che mai non si oblia nelle traversie della vita. E quando toccò dei dolci ricordi che le carezze della madre imprimono nel fondo del cuore, e stanno presenti alla memoria per salvare l'uomo dagli scoramenti nelle lotte più aspre, parve ispirato come quando cantava le più dolci ricordanze della sua giovinezza.

Passò a descrivere la Corte gentile dei Duchi di Montefeltro in mezzo alla quale respirò Raffaello le prime aure di gentilezza e di virtù cavalleresche. Disse che come aspirava alla purezza del segno e alla ingenua soavità della espressione, l'essere iniziato all'arte da Pietro Perugino fu proprio la sua ventura. Lo segue a Firenze studiatore di Leonardo, del Buonarrotto, del Masaccio, e amico di Baccio della Porta; e finalmente guidato dalla sua stella felice lo vede entrare nella città eterna per la maggiore esultanza dell'arte; chiamatovi da un Papa come Giulio II, di forte tempra, amico delle scienze e delle arti che amava circondarsi da una schiera di genii. Quel Pontefice, e il successore di lui, Leone X, inclito di nascita, principesco di educazione, gli apersero il Vaticano e lo pagarono in moneta di gloria con l'eternare il suo nome nei secoli venturi. Qui in Roma è coperto di tutti i favori che la fortuna può mandare sulla terra: e trova nell'amore della sua bella trasteverina il modello squisito che tante volte brillò nelle sue tavole, una bellezza che lo inebria, un conforto da cui non può vivere disgiunto.

Scende a parlare l'Aleardi dei vari modi e tutti sublimi onde il sovrano dipintore trattò l'arte nelle opere sue; e soffermandosi nelle quattro stanze vaticane, che paiono sole in mezzo alle altre undicimila, le vede come la traccia più luminosa che abbia lasciato il risorgimento; dov'è rappresentato l'ideale di quell'epoca grandiosa, e il senso del movimento che agitava allora l'Italia. Sceglie come per caso quella dell'Eliodoro, ne fa la storia, ne scruta e indovina l'alto concetto e la riposta allegoria, la descrive mirabilmente, e riscuote applausi sinceri quando espone le allusioni politiche ivi rappresentate, raffrontandole coi tempi nostri, e chiamando Raffaello genio profetico che tutto dice con eloquenza immortale. Da ultimo, parlando delle Madonne e paragonandole con tutte quelle che uscirono dai pennelli dei contemporanei di Raffaello, prova che questi ha saputo compendiare ne' suoi tipi ideali quanto v'ha di più buono e gentile e vero in natura, di più santo nell'anima della fanciulla e nel cuor della madre, e dalle quali piove una pace di cielo. A tutte preferisce la Vergine di San Sisto esulata in Sassonia.

Non tenteremo di descriverla come l'oratore la descrive notando ogni più minuto particolare di quel lavoro stupendo, e facendola visibilmente apparire in tutta la sua maestà agli occhi degli uditori: qualificandola infine l'ultimo dei 33 inni votati dal Sanzio alla Madonna, i

quali formano le litanie più stupende che uscissero da mente mortale. Quasi imprecò all'avarizia dei frati di Piacenza che la vendettero per poche migliaia di zecchini; ed esortò gl'Italiani a non imitare il vergognoso mercato il quale dura tuttavia. Sterili come siamo, egli disse, per ora di nuove glorie, non traffichiamo vilmente le smaniglie gemmate e i vezzi di perle della nostra povera madre.

Chiuse il suo dire, accennando alla grande opera della Trasfigurazione, che rimase incompiuta per la morte precoce di quel divino, che forse fu colto provvidenzialmente nel fiore dell'età perchè dovesse restare eternamente giovine nella memoria delle genti.

Il giorno in cui morì Raffaello parve che Roma tutta quanta fosse colta da un lutto universale, e pochi morti lasciarono tanto vuoto e tanto sconforto. Quando al Pontefice, che nelle ore estreme di quella vita preziosa mandava accorato messi sopra messi, fu detto: « Raffaello è spirato », egli chinò dolorosamente la testa, gli piovvero due lagrime, e dopo un istante, lui che non credeva quasi a niente, pronunziò: « Ora pro nobis ». In quel momento l'anima del pittore gli apparve come l'anima di un santo. Con quelle tre parole il Pontefice santificò l'artista.

Come fosse la più eloquente orazione funebre, stava dietro al Catafalco, fiammeggiante di ceri, il quadro incompiuto della Trasfigurazione, e narrava alle genti quanto l'arte ed il mondo avessero perduto.

Con grande pompa la folla accompagnò quella sacra salma che fu deposta nel Pantheon, e Raffaello fu l'ultima divinità che entrasse nel tempio degli Dei.

Così pose fine al suo dire l'affettuoso e gentile poeta veronese, fra la commozione generale e il plauso interminato; lasciando in tutti desiderio vivissimo d'ascoltare altre volte la sua dotta e forbita parola.

A. Pavan.

Cenni Bibliografici

Relazione illustrata della Esposizione campionaria, fatta per cura della Società Promotrice dell'Industria nazionale in Torino, l'anno 1871.

Stampato con squisito buon gusto di tipi, e col corredo di pregevoli ed accurate illustrazioni, questo volume è lo specchio dello stato in cui si trova l'industria nazionale, porgendo, in ispecie, opportunissime nozioni sul progresso dell'arte applicata all'industria.

Nel raccomandare il medesimo ai nostri lettori, non possiamo resistere intanto al desiderio di ristampare il giudicio che in esso si dà della nostra Rivista, lieti di rinvenire nelle cortesi parole un incoraggiamento a continuare questa pubblicazione, cui consacriamo le indefesse nostre cure.

. . . .

« Ma devota alla massima che il progredire è dovere, l'Unione tipografica meritò la maggior distinzione pubblicando l'*Arte in Italia.* Poche edizioni possono contenderle il primato per nitidezza ed eleganza; mancava all'Italia quest'opportuna illustrazione, nè meglio vi si poteva provvedere che colla splendida pubblicazione cui tributiamo il maggior plauso che da noi si possa. I Giurati hanno manifestamente dichiarato di condividere appieno una così fatta opinione, assegnando all'Unione tipografico-editrice torinese l'onorifica distinzione del diploma di primo grado ».

L. R.

Esposizioni di Belle Arti

SOCIETÀ PROMOTRICE DI TORINO

Allorchè un'esposizione è terminata, riesce egli opportuno il discorrerne ancora partitamente? Ove si trattasse di giornali quotidiani diremmo francamente di no; poichè ad essi spetta intrattenere i lettori di ciò che avviene ogni dì, meglio assai che delle cose passate. Ma la quistione cangia d'aspetto a riguardo *L'Arte in Italia*, che è rivista non destinata ad una vita effimera, e che raccolta in volumi vuol prender posto distinto nelle biblioteche e collezioni di opere artistiche: cronaca affermatrice del movimento artistico italiano. Il giudicio anzi recato in essa per tal modo acquisterà maggiore importanza, dacchè il critico facendo tesoro, per quanto occorre, delle osservazioni fatte sia dal pubblico sia dagli altri giornali, durante l'esposizione, potrà rinvenire una norma più ovvia per pronunziare un parere più fondato, schivando le personali simpatie, e le quistioni di partito, senza pregiudizi, colla severa imparzialità per guida.

— E credete voi possibile di trovare quest'araba fenice di uno scrittore ? — chiederà ancora chi già fece l'altra domanda?

Se voi vorrete seguirci in questa rapida rassegna, speriamo potrete toccar con mano che non trascinati dalla seduttrice tentazione dell'elegante fraseggiare, nè dal bisogno di riempiere parecchie colonne di giornale sentenziando come vien meglio, il che troppo sovente accade, ma spinti dal coscienzioso amore dell'arte e dal desiderio di far cosa utile agli artisti, potremo assumere prudenti l'ufficio di critico, sia raccogliendo come l'ape in un giardino il meglio fra le opere esposte, sia scernendo fra i giudizi pronunciati dai principali organi della stampa, quelli che trattarono meglio sulla detta materia.

È da alcuni anni consuetudine, che il Municipio allo schiudersi della mostra scelga per acquisto, onde accrescere la galleria moderna del Museo civico, qualche capo d'arte; questa scelta veste un'espressione di distinzione singolare, e ritiensi quasi come conferimento di premio all'autore dell'opera eletta; una Commissione speciale è chiamata a discutere e votare, per modo che la vendita vale all'artista non tanto come esito fortunato del lavoro, quanto come risultato morale, che uguaglia ad un di presso il pregio di una medaglia. È un nobile incentivo alla gara tra i più forti e sotto quest'aspetto lo ravvisiamo molto opportuno. Questa palma quest'anno fu contesa da due eletti ingegni Enrico Gamba e Alberto Gilli, il primo col *Goldoni studiando dal vero*, il secondo coll'*Arnaldo da Brescia dopo il diverbio con Adriano IV;* rimanendo vittorioso il primo per la legge indiscutibile del più, per la quale, come dice Camillo Boito, il Gustavo Planche dell'Italia « le voci non si pesano ma si annoverano ». — Incominciamo il nostro spoglio — ecco in qual modo questo rimarchevolissimo quadro è tratteggiato nella *Gazzetta Piemontese* da A. Setti.

Venezia ha sempre portato fortuna, se così mi si lascia dire, all'egregio artista piemontese. Il massimo di lui quadro: *I funerali di Tiziano*, fu e rimane ancora l'opera capitale del suo pennello e la prova più splendida del suo grande ingegno. Quel Tiziano, grandissimo fra i grandi, che il giovane artista con un riverente amore ci conduceva al sepolcro lungo il canale di Venezia, parve aver dato per riconoscenza al torinese alcuna cosa

della sua magica possa di coloritore, della sua forza e carattere nel dare al dipinto rilievo ed impronta. La città della laguna, colla sua aria molle, impregnata di effluvii marini, colle sue pietre umidiccie sempre, mezzo lucide e coperte da patina, colla sua nebiuzza che sfuma gli oggetti, che tempera ed armonizza i colori, parve fatta apposta per essere ritratta da quella sua tavolozza alquanto tendente ai toni lividi, grigiastri. Quando volle accogliere nelle sue tele più calde luci, più spiccati contorni, più meridionali caratteri, l'intonazione, a mio avviso, lasciò quasi sempre desiderare alcun poco. Ora eccolo tornato alla sua Venezia, ed eccolo tornato felicissimamente. Coi funerali di Tiziano avevaci dato una Venezia in lutto, battuta dal tremendo flagello dell'epidemia, colpita dalla sciagura della morte del suo sommo artista. Quella non era la fisionomia normale della gaia città. Il dramma e la tragedia non sono naturali a quell'allegro terreno, vi sono l'eccezione nella vita; la caratteristica speciale, la vera natura di quella che ora non diremo più regina (affemmia non ha mai avuto tanta sicumera) ma la bella forosetta della laguna, è la commedia. Dalle spume dell'acqua — non pura — del Canale Grande, come Venere da quelle dell'Egeo, è nata la commedia italiana, che il fortunato buonumore di Goldoni raccolse sul lastrico scivolante dei *campielli* e portò sulla scena italiana.

Il dramma si nascondeva nel segreto del famoso Consiglio dei dieci, dramma esagerato per amore d'effetto scenico da scrittori stranieri, e vi esisteva par quasi soltanto per legge artistica di contrasto; e la commedia spigliata, ridente, in sottane corte, col zendado e la bautta, correva le strade ed agitava dal nobile al gondoliere, dalla dama alla *putela* del popolo in un carnovale perenne d'intrighi, di scherzi, di giocosità senza fine.

Il bravo nostro Gamba ha penetrato così bene in questo speciale carattere di quella cara Venezia, che, fors'anche senza volerlo di proposito, ma trattovi dalla logica necessità del vero, nel suo quadro eziandio dei funerali, in mezzo alla desolazione del dramma, scoppia qua e colà, appena se soffocato per rispetto umano, il riso della commedia; e vi appare in quelle faccie stupendamente caratteristiche dei frati, in quelle così acconcie figure e mosse dei barcaiuoli e monatti, nella sempre viva curiosità delle femminette che si spingono innanzi a vedere, nella faccia provocante delle giovani, nell'occhio delle quali nemmeno il solenne momento può estinguere del tutto quella meravigliosa scintilla del riso.

Or bene al Gamba si spettava appunto il darci la Venezia vera e reale all'apogeo della sua natura particolare: e il valente artista ha ciò capito, l'ha pensato e l'ha fatto. Prese il più spiccato e il più celebre rappresentante di codesta Venezia, e lo pose nel suo ambiente, nella sua epoca, per dirla con frase burocratica, ma che esprime giustamente, nell'esercizio delle sue funzioni.

Mai non vi fu epoca meglio propizia per quello sfoggio di umor comico, che la metà del secolo scorso in Italia. Mentre nella vicina Francia il movimento filosofico degli enciclopedisti preludeva, preparandolo, al movimento politico e sociale della gran rivoluzione, qui in Italia si viveva allegramente, senza sopraccapi, con una miscela strana di corruzione e di semplicità di costumi, che era il più acconcio elemento per quella comicità di buon genere e di buon umore che ora suolsi chiamare goldoniana. Vivevasi, ed in Venezia massimamente, metà in piazza e nella strada, metà facendosi visite e al ridotto. Le case non avevano segreti, le famiglie non avevano misteri; gli affari degli uni erano quelli degli altri e quando un'avventura era alquanto piacevole, o piccante, o un po' strana soltanto, tutti se ne occupavano, tutti vi concorrevano e se ne facevano collaboratori. La vita era un sogghignare continuo, avvicendato da risate, traverso mille intrighi da ballo in maschera.

Con tutto cotesto il teatro aveva il torto di essere rimasto indietro d'un secolo, di essersi indugiato nelle deplorevoli condizioni dell'età precedente, così infelice per continue guerre e miserie, e di voler divertire con dei drammacci impossibili e lagrimosi una società che non aveva voglia che di ridere.

Carlo Goldoni, spinto dal suo genio alla scena, capì subito il disaccordo. « Voglio ristaurar la commedia, si disse; ma la migliore di tutte le commedie la giocano da sè stessi i miei cari e spiritosi concittadini. Aspetta aspetta! Porterò uno specchio sulla scena in cui ci si vedranno riflessi, e rideranno come matti ». E così fece e riuscì.

Enrico Gamba ci ha posto questa pagina di storia dell'arte in pittura. Il commediografo, dritto sopra la poppa di una di quelle gondole, di cui doveva rivelarci così argutamente i servigi ed i misteri, sta contemplando una lite fra popolani, cominciata, com'è naturale, da donne, le quali ci fanno ancora la parte precipua, e poi sostenuta da uomini venuti in rincalzo. Goldoni, con mossa elegante e naturale, guarda, sorride finamente e nota in un suo taccuino. Nella sua mente spuntano in quell'istante medesimo i germi che produrranno le scene delle *Baruffe chiozzotte* e del *Campiello*. Ma non è egli solo a guardare, tutti smettono quel po' di faccende che si dànno l'aria di sbrigare per prestare attenzione allo spettacolo. Guardano i barcaiuoli: guardano i signori eleganti che siedono alla porta del caffè e fra cui vi è forse quel maldicente che darà al giovane scrittore il tipo di Don Marzio: lancia una sbirciatina di traverso un grave magistrato in toga rossa che passa di lontano: e tutti hanno un sorriso alle labbra. È uno spettacolo a cui sono abituati, ma che li diverte sempre: forse nella furia della bizza quelle comari hanno saputo trovar fuori qualche pungente espressione, qualche nuova ingiuria più arguta, e gli assistenti a riderne e godersela.

Il concetto è bello, ben trascelto ed assai bene rappresentato. Quell'*aria veneziana*, che ho detto essere così naturale al pennello dell'egregio artista, vi si trova tutta; c'è vita, movimento, naturalezza; ma vi è egli tutto quello che vi potrebbe essere?

È già un gran segno dell'alto concetto in cui si tiene un artista, quando, in presenza d'un argomento da esso trattato, uno si domanda se tale argomento è svolto in ogni sua parte, se può dirsi esaurito. Il Gamba è appunto uno di quelli a cui si ha il lusinghiero diritto di domandare la perfezione dell'opera e che un suo dipinto sia un capolavoro.

Posta la quistione in questi termini, la tela presente, con tutti i suoi grandissimi pregi, coll'eccellenza di alcuni particolari, con tanti meriti da farne un lavoro ammirabilissimo, pur tuttavia non mi pare corrispondere proprio a tutte le esigenze del soggetto, averlo interamente e nell'ottimo modo incarnato. È egli difetto della composizione o quale altro che esser possa; ma l'azione s'impiccinisce quanto più la guardate, e mentre vi nasce di tanto maggiore il desiderio che si ampliasse, che prendesse vaste proporzioni e s'arricchisse d'episodii. I varii gruppi non si collegano forse così necessariamente come la severa esigenza dell'arte vorrebbe, il Goldoni è troppo lontano da quella scena che ha luogo, tanto lontano che è miracolo se potrà udirne le parole che si dà l'aria di voler notare; è troppo staccato ed estraneo all'azione. Di certo, come osservatore, non aveva da introdurvisi personaggio interessato; ma mi pare che una intromissione più diretta del commediografo avrebbe giovato ed alla estrinsecazione del concetto ed a dare animazione a quella figura del Goldoni, che in realtà riesce un po' freddina e indifferente. — Non istà a me l'additare all'egregio artista come siffatta intromissione avrebbe dovuto aver luogo. Il critico è sempre uno che non sa fare, e la sua opera migliore si risolve anzi in un ufficio negativo, nel dire quello che non va; ma parmi che introdurre il Goldoni nella lite, come pacificatore od altro, avrebbe risolto il problema.

La gente poi vi è troppo poca; avrei amato un maggior movimento: una ressa di figure fra litiganti inferiti e spettatori ridenti. Allora quanti tipi, quante varietà di figure! Si potevano metter bellamente in mostra tutti i principali caratteri goldoniani; era la vera vita della Venezia d'allora risuscitata, era quella società fatta rinascere; e come il quadro avrebbe preso importanza e valore! Era certo l'opera difficile d'una gran mente, d'una grande erudizione, di un lavoro paziente, accurato, studiosissimo; ma il Gamba è capace di tutto questo. Sarebbe riuscito una vera accompagnatura, un giusto contrapposto dei *funerali;* ci sarebbe stato il medesimo movimento, ma più allegro e vivace, e la semplice *farsa* sarebbe diventata una vera commedia.

Affidiamo per la tela magistrale del Gilli i nostri lettori allo squarcio eloquente dettato sulla *Gazzetta del Popolo* dal nostro assiduo collaboratore G. Camerana.

Noi salutiamo, nel salone, il quadro di Alberto Gilli, *Arnaldo da Brescia dopo il diverbio con Adriano IV.* Noi lo salutiamo in nome dell'arte robusta e profonda. L'uomo che ha meditato quest'idea, l'uomo che l'ha convertita in forma, è senza dubbio un artista potente ed un filosofo.

Noi che non abbiamo gran fede nella pittura di storia, — noi che ascoltammo sempre con eretica freddezza certe filippiche intorno la necessità che l'arte sia costantemente una lezione istruttiva, un sunto di morale, un apoftegma visibile, — noi, questa volta, dinanzi alla creazione del Gilli, lasciamo cadere quelle obbiezioni che forse avremmo sollevato dinanzi ad altro tema di storia.

Gli è che difatti per la gagliardìa del concepimento, per la novità, per l'arditezza, per la severità maestosa della composizione, per tutto ciò che essa esprime — per tutto ciò che lascia pensare, intravvedere, supporre — il quadro del Gilli esce grandemente dalla sfera ordinaria della pittura storica. Sopra un tale terreno, — sul terreno cioè della sincerità scrupolosa, della evidenza inegabile, — la tesi della pittura di storia può accettarsi. Perocchè, tutta la forza della tesi che il Gilli ha svolto, consiste appunto nella sua semplicità suprema; — consiste in due soli principii — l'uno a fronte dell'altro — l'uno in lotta con l'altro: — il principio di una sconfinata dominazione, ed il principio della libertà e della giustizia; — si trattava di incarnarli, codesti due principii, di farli persona; il primo, venne dall'artista concretato nel pontefice Adriano IV, — in Arnaldo da Brescia il secondo.

Sui versi d'acciaio del Niccolini — sul fiero dialogo, nel secondo atto della sua tragedia, fra il Papa ed il monaco — il Gilli ha pensato, fortemente pensato la propria tela.

È un'aula nel palazzo Vaticano. Un'aula vasta e solitaria. Il fondo è tutto un'alta parete grigiastra, con alcuni fregi di stile bizantino, ma scarsi ed austeri. Nulla di pomposo, tutta la rude squallidezza del remoto millecento.

Arnaldo da Brescia, ritta la persona, la fronte luminosa ed altera, si avanza e procede verso chi guarda la tela. Procede veramente, — si muove, sta per uscire dal quadro, viene a noi — è vivo. Si avanza, e volge le spalle al Pontefice. Seduto nel fondo — sopra la cattedra papale — Adriano IV, figura scialba e pingue, la faccia cupa, le labbra strette e frementi in un mal represso parossismo di rabbia, fisse le pugna sui bracciuoli della cattedra, segue il frate con occhio fulminante odio terribile, ferocia di orgoglio vulnerato, cupidità di vendetta.

Si sente, si comprende che or ora — in quella stanza piena d'echi — fra quei due uomini — accadde una furiosa battaglia, ruggì una tempesta enorme di rimproveri e di oltraggi, di eccitamenti e di minaccie, di sdegno e di sprezzo. Il monaco gettò sul viso al Pontefice tutta la veemenza delle sue accuse, gridò funesto il connubio del pastorale e della spada, infame la viltà della chiesa verso l'Impero, proclamò lui Papa che si afferma servo de' servi, tiranno dei tiranni; — disse della Chiesa di Dio travolta in mercimonio, disse del clero corrotto, del clero esempio d'ogni colpa, fonte d'ogni sciagura; parlò della legge di Cristo così candida, così bella di giustizia e di amore, e delle leggi di Roma che hanno sepolto l'Evangelio; — disse delle scomuniche ormai cadute in ludibrio, della ragione che si solleva e discute e condanna; — cercò indurlo a farsi l'apostolo di un'êra nuova, di una santa riforma...

Il Papa rispose colla più inflessibile ostinatezza; rispose ingiuriando; risponde maledicendo; — e le ultime parole che l'uno rivolse all'altro suonarono così:

Adriano
. . . Pensa al castigo, Arnaldo,
Che ti sovrasta!
Arnaldo
Il mio disegno è santo.
Coi supplizii atterrirmi invan presumi:
Non ti ricordi che la Croce ha vinto?
Adriano
Spento sarai . . . non ora . . .

Il Gilli, esatta e ponderatrice intelligenza, disegnò e dipinse la sua tela calcolandone il pieno effetto ad una conveniente distanza. Tenuta simile distanza, l'effetto è reale, completo; lo scorcio del pavimento è meraviglioso; intorno ad Arnaldo c'è il vuoto, c'è l'aria; e tra la figura d'Arnaldo e quella d'Adriano è realmente interposto un lungo spazio. Il pubblico, alle cui nari è dolce, per quel che sembra, l'odore dei colori e della vernice, il pubblico invece si caccia sotto il quadro del Gilli come se fosse un quadrettino di Mieris o di Messonier, sconvolgendo in questa maniera tutti i risultamenti della prospettiva e del colore. Tanto più avviene lo scompiglio dacchè il paludamento di Adriano, figura più piccola per la distanza in cui risiede, vibra e sfavilla forse troppo di tono, ed è pennelleggiato in modo largo, scritto, preciso, come il personaggio d'Arnaldo, e fors'anche più. Cosicchè, a pochi passi dal quadro, l'effetto del disegno, nella figura del Papa, riesce alquanto paralizzato dall'effetto della pittura.

Come il tono è troppo acuto nella serica veste di Adriano, così lo è pure nel cuscino compresso dal piede convulso dell'indegnato Pontefice, e nel tappeto azzurro che copre i gradini del trono. A distanza, ripetiamo, il difetto quasi sparisce; — anche a distanza, però, una maggior calma di tinte non avrebbe danneggiato. Alla figura d'Arnaldo venne fatto l'appunto — e forse giusto - che sotto quella tonaca non si sente abbastanza la forma solida del corpo. C'è dello spettro in quel frate. Così, eziandio, noi vogliamo accusare gli ornati della cattedra pontificia e del sedile che è posto nel fondo, a dritta dello spettatore, di eccessiva precisione, di meschina ed inutile monotonia; e troppo nitido, troppo uniforme, troppo fresco ci sembra pure il marmo del pavimento.

Conclusione: — se la corona d'alloro dell'idea fosse nelle nostre mani, noi la deporremmo — quest'anno — dinanzi al quadro del Gilli.

Sarebbe il caso ora di trarre in campo la *Scena di congiura* di Modesto Faustini per classificazione storica e per merito di arte, ma da ciò fare ci dispensa il numero precedente della nostra Rivista che ha ai nostri lettori arrecato la riproduzione all'acquaforte, e l'analogo cenno su questo pregevole lavoro già onorato di premio all'esposizione di Firenze.

Ricordiamo inspirate dalla storia parecchie pregevoli tele *L'Aretino che legge poesie al Tiziano e al Sansovino*, di Lodo-

vico Raymond, il quale con robusta e briosa tavolozza non lascia mai di ricordare gli studi prediletti accarezzati in gioventù sulla classica scuola veneziana; pregio, che vale molti compensi, ed invita il critico a non arrestar oltre la sua analisi su certe parti del disegno: *Il tradimento del Pescara Duca D'Avalos*, di Narciso Malatesta, saggiamente composto, che rivela nell'autore doti non comuni d'ingegno, ad onta d'una scelta poco fortunata nel taglio e nel colorito degli abbigliamenti dei personaggi che si direbbero più cercati nella guardaroba di teatro che non nello studio coscienzioso del costume: Il *Camoens* di Giovanni Demichelis, notevole per sentimento, che riferiamo così descritto da Mario Leoni.

Camoens, l'immortale cantore della *Lusiade*, ha ispirato al sig. Demichelis un bellissimo quadro, nel quale l'autore ha continuato il genere di pittura da lui inaugurato lo scorso anno con il *Giaurro*.

Egli ci presenta lo sventurato poeta, negli ultimi anni della sua vita, allorquando ridotto agli estremi della miseria, campava della elemosina che un suo schiavo andava accattando per le vie di Lisbona.

Quegli occhi, nei quali i patimenti non spensero ancora la favilla di quel genio che lo renderà immortale, contemplano coll'avidità dell'affamato, e coll'ironia della sventura ad un tempo, lo scarso prodotto della carità cittadina, che il moro gli ha deposto lì dinanzi sul tavolo.

Il volto di *Camoens* è di una espressione magnifica; è truce, e ti par rassegnata; è quella di un disperato e d'un martire.

Il colorito è vigoroso, qual si conviene al soggetto; l'atteggiamento delle due figure è logico e ragionato.

Accenniamo, incitandoli a far anche meglio, come dimostraronsi capaci gli anni precedenti il Soldi per l'*Eudoro* e *Cimodoce* che ci offre campeggianti in un fondo stupendo due figure alquanto fredde e pallide d'espressione ed il Balduino nel suo *Baretti in Ispagna* meno interessante al certo di quell'episodio della vita artistica fiamminga, che fece due anni or sono cotanto sperare da lui.

Di maggior riguardo, perchè presenta una spiccata individualità fra i giovani artisti rimarchevole, è il quadro di Giuseppe Viotti *Colpa e rimorso;* così lo descrive il brioso corrispondente del *Fanfulla:*

Altr'opera, non meno ardita, è il quadro di Giuseppe Viotti; una grande tela con una sola figura al vero: una signora cogli abbigliamenti da ballo. Che cosa le sia accaduto tre sole persone lo possono sapere: lei, un amante che si suppone fortunato, ed una Madonna innanzi la quale ella è quasi caduta al ritorno dalla festa e come assalita da un rimorso. Forse non furono che parole scambiate, forse un impegno preso, forse un bacio..... ma coll'immaginazione si può andare molto innanzi, per cui finiamola lì.

Ad ogni modo il dolore che ella prova è immenso: nel percorrere le sale che devono condurla alla sua camera, scorge alla parete una statua di Madonna; alla presenza di quella consolatrice di dolori erompono quelli del suo cuore, e cade accasciata, appoggiando le mani al muro, in atto di chi prega ad un tempo e dispera. Il quadro ha per titolo: *Colpa e rimorso*, ciascuno lo può interpretare a modo suo ed il campo è grande. Il Viotti è un giovane artista. Ha ingegno non comune, ed uno slancio che rivela forte sentire. L'avvenire gli riserba certamente dei bei trionfi; a che non possono giungere il coraggio e l'ingegno?

(*continua*) ⁂

DELL' ESPOSIZIONE PERMANENTE

IN MILANO

Il tener parola di codesta instituzione diventa officio sempre più facile e lieto, imperocchè — rimandando per le considerazioni generali alla relazione da me dettata l'anno scorso — più non mi resta che esporne lo sviluppo con la stringata ed irresistibile eloquenza delle cifre. Io parlo ad onor del vero, e qualora giudicassi non inutile un amichevole consiglio, certo non lo risparmierei; ma, per ora, s'io non erro, conviene fare economia di pose severe. La costanza con cui il prof. Alessandro Rossi lottò per molti anni contro tanti ostacoli onde dar vita all'impresa, e l'intelligente appoggio da lui trovato nei signori Crippa e Cattadori, non si affievolirono col successo, e però ne prevengono il bisogno.

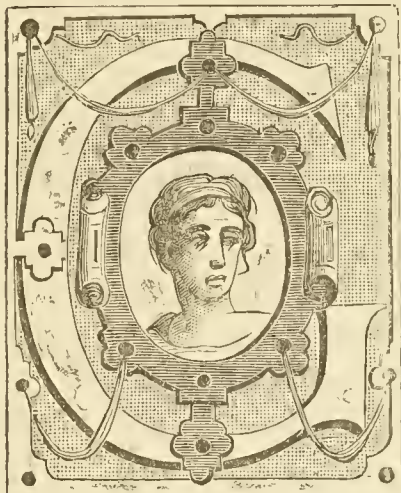
Verso la fine di giugno s'inaugura la nuova galleria che estenderà d'altrettanto il locale dell'Esposizione.

Il resoconto del 1871 mi dice che i soci perpetui aumentarono — che i soci effettivi aumentarono (da 230 a 275) — che il numero delle opere vendute aumentò (da 48 a 115), e con le vendite naturalmente anche l'incasso, il quale salì da 21 *mila* ad oltre 44 *mila* lire — che si accrebbero di molto anche le vendite indirette e le commissioni occasionate dalla Permanente, benchè non si possano con esattezza determinare — che si estesero i rapporti con gli artisti nazionali e stranieri — che si è iniziato con successo lo scambio delle nostre produzioni artistiche con quelle d'altri centri importanti — che infine va pigliando incremento il *fondo dei sussidii* per gli artisti impotenti al lavoro, ed è allo studio una proposta per istabilirne l'ordinamento.

Le informazioni verbali mi fanno inoltre sapere che nelle ultime settimane di marzo si effettuarono anche le progettate spedizioni di statue e dipinti a Berlino ed a Vienna, e comechè la scelta fu accurata, così v'è ragione a credere che ivi pure, come già di fresco a Trieste, all'arte nostra si aprano nuovi campi fertili di gloria e di risorse.

Se in due anni si è ottenuto tutto questo, vi è dunque *cagione a bene sperare* che in avvenire la Permanente possa dispiegare la sua buona influenza sovra confini ognora più lati, e si studi di portare gradatamente l'utile dei suoi fondi sociali e del suo intervento dall'arte vezzosa e trita — che adesso fa, pur troppo, quasi sola le spese agli autori — all'arte severa e potente per la forma ed il concetto, la quale soltanto potrà — come egregiamente disse il degno Presidente M. Saporiti: — « educare la coscienza nazionale, ripercuotendo in essa colle forme del vero e del bello quanto v'ha di nobile e di sacro nella umana natura ».

V. Bignami.

IMPRESSIONI
sul SALON del 1872 in Parigi.

GLI avvenimenti di cui la Francia fu ad un tempo il teatro e la vittima, dal luglio del 1870, volsero nell'anno scorso gli animi disperati a ben altre cure che non fossero le Arti belle e le scienze utili. Disgraziatamente s'impose l'avverso fato colla barbara scienza della demolizione e l'arte feroce del distrurre! Epperò alla ottantesimaottava Esposizione francese di Belle Arti — di cui io vi scriveva or son due anni — succede attualmente in Parigi la ottantesimanona. Brevi cenni intorno ad essa, avvegnachè i tempi incerti e fortunosi danno fatalmente alle artistiche produzioni, una malaugurata impronta dell'epoca loro.

* * *

Le ultime mie parole in sulla Esposizione del 1870, rivolgevansi, se ben rammento, ad un giovane artista, che in mezzo a tutti brillava di strana luce! Si discuteva del suo merito, appena relativo per gli uni, assoluto a detta di altri. Questi ne facevano un Rubens, quelli un illuso. « *Hosanna* » e « *Crucifige* » son le espressioni veementi dei partiti i quali non si formano violenti, senza grave motivo a discussione, e l'esser discusso è già per l'artista un gran vanto; imperocchè, quando del sole nascente si vuol analizzare la potenza del raggio, anzitutto si ammette l'astro. Ed appunto qual splendida meteora, brillò nella troppo breve sua apparizione, ENRICO REGNAULT, che la morte dei prodi rapì sul campo di battaglia.

* * *

Aveva 28 anni, la gloria era già sua e la fortuna amica gli destinava per isposa la gentile e ricca figliuola del signor H..... Morì per la patria sua, ma lasciò un vuoto enorme nel tempio dell'arte. Parlai della sua *Salomé* acquistata all'ultimo « *Salon* » per circa diecimila lire; ora ne furono rifiutate 100,000! Nè quello fu il solo quadro che abbia considerabilmente aumentato di valore. In minori proporzioni, malgrado le strettezze finanziarie, molte opere salirono ad altissimi prezzi. Un piccolo acquerello firmato LANU o DETAILLE vale almeno 1000 franchi! Lo stesso dicasi delle simpatiche creazioni di ZAMACOÏS così presto rapito ai suoi ammiratori.

* * *

Ab Jove principium! La caratteristica ed arguta figura del sig. Thiers fu maestrevolmente dipinta dalla signora *Nélie Jacquemard.* È certo il migliore fra i ritratti esposti, poichè del JALABERT dobbiamo sclamare: *Quantum mutatus ab illo ....* e CABANEL non ci offre che una sola testa di donna in cui non riuscì a dar vita e brio infondendo spirito e cuore alla inconscia tela. La signora Jacquemard è artista di merito che sa di molto e mette ogni possibile studio nel far bene e nel far vero. Accanto a lei conviene porre il sig. CAROLUS DURAN: ingegno potente e pittore ardito, egli si è fatto una tavolozza brillante per cui i suoi grandi ritratti hanno speciale carattere. Senza nulla togliere all'arte sua che è incontestata, ci sia lecito di chiedere se, quando avesse altre signore da ritrarre, non vorrà moderare quello sfarzo di colore? Tiziano, Van Dyck, Velasquez ne erano così parchi!

* * *

Volete un contrapposto? Guardate il *Narcisse et la Source* del signor MACHARD. Allievo dell'Accademia di Trinità de'Monti, ei vinse con questo quadro una medaglia di primo ordine! La meritò? Il pubblico in generale non è dell'avviso dei Giurati.

Se le carni del signor Duran sono troppo avvivate da un generoso sangue, il Narciso del signor Machard sembra nudrito col latte-miele e la Sorgente pare fusa in plumbea composizione. Vi sarebbe pertanto a dire sulla applicazione delle medaglie; ma, credo averne già favellato altre volte nell'*Arte in Italia.* D'altronde la Relazione del sig. Blanc, Direttore delle Belle Arti, al Ministro della Istruzione pubblica, si lagna finalmente del Giurì qual è nominato dagli esponenti stessi: ..... *Quand l'administration, dans l'intérêt de l'art, demande un Jury sévère, les artistes dans leur intérêt veulent un Jury facile et nous l'imposent.* Quindi propone una restrizione nel diritto elettorale degli esponenti: « *On arriverait ainsi plus facilement à la composition d'un Jury plus sévère, parce qu'il n'aurait pas été nommé avec un mandat impératif d'indulgence. Il ne confondrait pas l'intérêt de l'art, avec celui des artistes* ». Sta diffatti che non è facile il trovare un artista francese che non vanti l'HORS-CONCOURS per premi già avuti! Si danno al « Salon » di Parigi prime e seconde medaglie colla stessa facilità colla quale si compera alla « Promotrice » di Torino qualsiasi quadro. Non è egli vero?

* * *

Vedendo le carni incolori, diafane, alabastrine di un ritratto di donna esposto dal signor HÉBERT, Direttore alla Villa Medici — del quale altre volte ammirammo parecchie produzioni — avremo forse la ragione dello strano pallore di Narciso. *Tel maître tel... élève*, si usa dire in Francia, e la verità dell'aforisma ci è provata ogni giorno anche sotto il bel cielo d'Italia. Per la seconda volta mi prendo in fallo erigendo paragoni tra questa Esposizione e quella di via della Zecca. Non so se otterrò facilmente venìa aggravando la colpa; comunque, voglio ancora contrapporre l'Almèa del giovine signor Junck, che incontrò fra noi meritato favore, coll'*Almée* del sig. LANDELLE e colla *Medjé* dei sig. DUBUFE. Sono tre quadri che onorano e l'autore e la scuola che li produsse; ma io preferisco di gran lunga i due ultimi al primo. Landelle e Dubufe ritennero che del realismo ce n'è quanto basti in questo mondo e non isdegnarono di scegliere due bellissimi modelli. Getti la prima pietra, chi, — cieco alle perfezioni della natura — vuol ammirare solamente la maestria del fare, rifiutando all'arte l'indispensabile soccorso del bello!

* * *

Il bello!.... Chi mi sa dire quanti usano cercarlo offrendo, in preda all'avida curiosità del pubblico, studi di donne ignude! O che forse quegli autori non sanno disegnare panneggiamenti e stoffe? Se il generale Trochu non mi sentisse, direi schietto che, in fatto di corruzione, deploro essenzialmente quella del « buon gusto » nel senso gallico della parola, cioè del sentimento delicato e fine che pur troppo in ogni casa tende a scemare. Nè dico questo per eccessivo pudore, bensì perchè fra tanti nudi posso appena citare con elogio *La Cigale* del sig. LEFEBURE. È pittura manierata; mancano le carni dell'impasto col quale i buoni maestri sanno raffigurare il vero; ciò non di meno è un quadro che ottiene molti suffragi perchè il disegno v'è elegante, corretto, il colore simpatico ed intonato.

* * *

Molte « Alsazie » sono state mandate a codesta artistica mostra. Sceglieremmo quella della signora BROWNE che dipinse nel costume renano una povera giovane a bruno. Vedi come desta fortissimo senso di pietà! Quando l'arte si ispira ai più generosi palpiti del patriottismo, il pennello ti dà senza fatica un capolavoro. L'effetto non è ricercato col facile eccitamento delle passioni politiche. Sta tutto nella mestizia calma,

ma profonda della disgraziata che chiede la elemosina per le vittime rimaste senza tetto e senza pane. La dignità del concetto potrebbe esser meditata da DORÉ e da qualche altro esponente:

« Pauvre France! que Dieu te protége et te change!
Ton espoir était fou; que ton deuil soit sensé!
Tu parles, déjà haut, de l'avenir qui venge.
L'avenir qui répare est-il donc commencé? »

Questi stupendi versi del St-Paul de Roulède raccoglievano replicati applausi, or son pochi giorni, alla celebrazione del 266º anniversario della nascita di Corneille, e quegli applausi, certo diretti al Poeta, s'indirizzavano pure in larga parte al pensatore interprete del buon senso nazionale.

* * *

Impossibile di passar sotto silenzio il signor GIULIO BRETON. Per la prima volta egli volle fare la figura grande al vero. *La fontaine* e *la jeune fille gardant des vaches* gli valsero una suprema distinzione, dacchè il Giurì — a classi riunite — usando della sua facoltà, gli attribuì una grande medaglia d'onore. Nel Giurì credo vi fosse persino il signor PUVIS DE CHAVANNES autore della *Espérance*. Rinunzio a descriverla. Chi vuol saperne di più si rivolga a Cham od a Bertall che devono averne fatto sorgente inesauribile delle loro caricature. Se mai in Italia vi fosse qualche disgraziato che da parecchi mesi non avesse riuscito più ad esilararsi, venga a veder questa Speranza! Abbia fede in me che gli uso la carità di indicargli un infallibile rimedio. Misericordia!

* * *

Tre nomi di paesisti insigni vogliono una speciale menzione in questa brevissima rassegna. Il signor LAMBINET è fautore della scuola antica; esatto osservatore della natura tenta di riprodurla coscienziosamente; ne studia con attenzione la forme ed il colore; riconosce quali maestri, Ruysdaël ed Hobbema. Il sig. COROT, quantunque allievo del Bertin, non ha altro maestro fuorchè . . . . Corot. Pieno d'ingegno, ha molti ammiratori affascinati dalla luce e dalla prospettiva aërea che sono il miglior vanto delle sue opere. Vorrei peraltro che un Corott....ista mi spiegasse che diavolo sia la pioggia di macchie policrome che vedo nel *Souvenir de Ville d'Avray!*

Infine vi ha il signor FRANÇOIS DAUBIGNY il quale ebbe certo gran parte nella rivoluzione delle scuole di paesaggio. Lo si deve notare fra i migliori maestri del genere moderno che molti si ostinano ancora a chiamare pittura dell'avvenire! Badino che in arte come in politica: *On est toujours le jacobin de quelqu'un.* Al rivoluzionario Daubigny (padre) succede il rivoluzionario KARL DAUBIGNY (figlio). Le rivoluzioni si sa quando cominciano, non sempre quando avranno a finire. Intanto, notiamo come conseguenza del genere romantico, convenzionalissimo, ma pur artistico che il F. Daubigny ci dà nei *Moulins de Dordrecht*, il chaos dal figlio esposto sotto il titolo: *Retour de la pêche à Trouville*. Il cielo è di marmo, il mare è di piombo sodo, gli alberi di bambagie tinte ed il terreno di una sostanza a me sconosciuta; perciò non nomino e tanto meno descrivo.

* * *

Nei quadri di genere si fa innanzi una tela del sig. LAURENS, quantunque la scelta del soggetto la potesse far classificare nei quadri storici. Il nostro Michis mandò un giorno un manipolo di sacrileghi soldati a rubare la tomba di un Pontefice. A Laurens non basta tanta profanazione; toglie addirittura dal sepolcro il cadavere di papa Formoso e lo porta in presenza del Concilio, presieduto da Stefano VII. La scena è orrenda...., però la composizione è tale che, riavuto dal primo momento di stupore, vi avvedete di non sognare. Si assiste realmente ad un episodio del secolo nono...., tutti i caratteri dell'epoca sono gelosamente osservati...., il fare largo, risoluto dell'artista dà il massimo rilievo alla tragica pittura.

Volgiamo altrove gli occhi; riposiamoli sul *Demosthène s'exerçant à la parole*. Come si vede subito nel signor LECOMTE DU NOUY, l'allievo del Gérome! Con quanta cura è disegnato il Demostene, con quanta scienza è condotto l'intero quadro Quel limpido cielo contrasta coll'irato mare, la cui trasparente onda s'arresta ai piedi dell'oratore quasi fosse vinta dalla tonante voce, soggiogata dal gesto potente.

* * *

Ogni anno la folla si fa compatta intorno al quadro detto *à sensation*, come quello che maggiormente colpisce la massa degli accorsi. Aggiungiamo tosto che *Le coup de canon*, del signor BERNE-BELLECOUR, è per tutti i versi degno degli elogi che se ne sono fatti. Siamo su di un bastione il cui parapetto diagonale staccasi sul cielo rischiarato dai primi albori all'estremo orizzonte. Il freddo è intenso, l'atmosfera però umida per il tempo nebbioso. Gli artiglieri, avvolti nei *cabans* e nelle coperte, sono in parte intenti alla manovra dell'immenso cannone, ed in parte lungo il parapetto per iscorgere — se possibile — le mosse del nemico. Il colpo parte ed il leggerissimo fumo si spande luminoso per l'aere. La semplicità della disposizione, la purezza del disegno, la finitezza del lavoro, la verità del colorito sono altrettante gemme riunite in una sola cornice. Il pubblico dimostra ogni giorno al sig. Berne-Bellecour che il suo « colpo di cannone » è a cento picche sopra i soggetti militari del signor PROTAIS. Ha costui creduto di ottenere la nota sentimentale coll'abuso delle intonazioni bigie anzichè colla espressione dei suoi prigionieri?

* * *

Temo di allungarmi troppo, malgrado la volontà deliberata di esser breve. Ma come si fa? L'Esposizione conta oltre duemila opere, ed anche omettendo di parlare delle litografie, delle incisioni su pietra, su legno, su rame — nominando appena gli acquafortisti APPIAN, ABRAHAM, BRUNET-DEBAINES, DELAUNAY e POTEMONT di cui vi sarebbe per altro a dir tanto — saltando a piè pari gli acquarellisti ed i disegnatori (me lo perdoni il signor LIENARD, di cui almeno bisognerebbe additare il *Terrier de lapins*); non arrestandosi nella sezione Architettura, colla speranza che le nuove costruzioni di piazza d'Armi in Torino dien campo ai nostri architetti di distinguersi come i MAGNE, MERINDAL, HUGELIN, HENARD; tuttavia non possiamo scendere le scale senza dare un'occhiata ad alcuni oggetti del *Musée du Louvre*, rappresentati con arte singolarissima dal sig. DESGOFFES. Nessuno lo avanza nella scienza di riprodurre artisticamente qualsiasi oggetto. E del signor AUGUSTO GLAIZE neanche una parola? È impossibile; la originalissima elucubrazione da lui intitolata: *Spectacle de la folie humaine*, è condotta con troppa abilità per tacerne. — Facciamo l'ipotesi di essere ad una festa o fiera, ove un filosofo profondo si provasse di persuadere il mondo della sua follia, mostrandogli successivamente le stragi politico-religiose de' tempi biblici, antichi, medioevali e..... moderni, se la tenda rossa non coprisse ancora quella parte! Non dirò che l'insegnamento riesca efficace ai popoli; ma mi rallegro coll'autore pel concetto e poscia pel sapere col quale ha portato a compimento l'ardua impresa.

Ancor uno ed ho finito. Voglio dire il sig. GOUBIE che credo esponga per la prima volta, ma dimostra di raccogliere senza timore di sorta la successione dei Pernet e degli Alfred de Dreux nel dipingere egregiamente i cavalli. *Les honneurs du pied* — scena di caccia — e *Le bœuf a Paris en décembre* 1870 (vi si vedono poveri cavalli magri, stanchi e smunti trascinati all'ammazzatoio) sono molto apprezzati dagli intelligenti che

assai di rado riescono a vedere il cavallo studiato con tanto amore e tanta maestria!

* * *

Scese le scale, ci troveremo in un giardino artificiale ricchissimo di preziosi fiori e piante rarissime. La scultura vi si è stabilita con molta soddisfazione dell'occhio che si riposa deliziosamente, lasciando correre lo sguardo sui gruppi, sulle statue e sui busti.

Nulla del resto di straordinario in questa parte. Forse un miglioramento generale che prende data dalla Esposizione universale del 1867; ma, visto il ritratto del Gérome fatto dal famoso sig. Carpeaux — busto in bronzo pieno di vita, superiore di gran lunga alle conosciute statue dello stesso autore — visto la *Source*, statua in bronzo del signor Pêtre ed il *Davide*, statua in gesso del signor Mercié, giovane di talento che dimostra severi studi e conoscenza dell'antico, potremo tranquillamente sederci sui banchi disposti lungo le ajuole.

È un vero passatempo quello di udire i giudizi che si pronunziano intorno a noi. Sentiamo quei due operai:

« Quella statua, *vois-tu*, non è originale, è copiata da Michelangelo! »

« *Oh jamais!* Scommetto che è di Benvenuto Cellini ».

« *Malin!* Non sai forse che Benvenuto Cellini è il nome di famiglia di Michelangelo?! »

Numi del firmamento!!! E dire che col suffragio universale, quella gente lì, che ne sa di politica quanto d'arte, pesa nei destini della Nazione.

Parigi, 20 giugno 1872.

Di Sambuy.

Tavole

PILETTA

Scultura in legno di Francesco Patrizi, *da Torino.*

Incisione di Giacomo Carelli, *da Torino.*

La piletta — (noi vogliamo fantasticare così) — la graziosa piletta del Patrizi staccherebbe per tono sopra una parete di seta cinerea; — guarderebbe, in mezzo alla profumata oscurità dell'alcova, il ricco letto anch'esso di legno scolpito e qualche bruna madonna bizantina in campo d'oro.

Così — nell'ombra — la graziosa piletta vivrebbe la sua mistica vita, — e di notte, al riflesso fioco di una lampa d'alabastro, contemplerebbe le forme flessuose di qualche bella dormente, candida come un fiore di magnolia, inquieta nel sonno come una tenue foglia di sensitiva.

ARRIVO DELLA PIA DE' TOLOMEI

IN MAREMMA

Quadro di Salvatore Martini, *da Napoli.*

Acquaforte di Giuseppe Monticelli.

..... disfecemi Maremma.
Dante.

Il viaggio fu lento e lugùbre.

Attraversarono la paludosa campagna, le desolate solitudini dove la fiamma del sole tremola sui miasmi della malaria; — videro apparire qua e là — lungo il cammino — delle creature cenciose, dal viso giallo, con le occhiaie incavate, color di piombo, con le pupille fisse, vitree, stranamente stupefatte; — esse apparivano, guardavano sfilare il corteggio, guardavano la triste sposa di Nello della Pietra, guardavano quei cavalli e quei soldati e quegli scudieri; — alzavano le braccia tremanti e magre — poi dileguavano.

Erano gli spettri della febbre.

Al tramonto, si entrò nel castello. Fosco edifizio, pieno d'echi, spirante paura. La povera Pia sentì che tutto era finito per lei. Sentì uscire da quelle porte, scendere da quelle alte mura tenebrose, da quelle finestre ad ogiva, da quegli spalti, da quelle torri, un *De profundis* misterioso.

Sentì uscirne il glaciale alito della morte.

IL MERCIAIUOLO DI CHIAVARI

Quadro ed acquaforte di Eduardo Raimondi, *da Parma.*

Quattro cosette, quattro note colte sul vero, quattro gentili canzoncine di colore mandò quest'anno il Raimondi alla mostra di Torino. Eccone una — tutta serena e tranquilla. Un primo piano e qualche macchietta in ombra, poi delle case bianche spiccanti sopra un bel cielo di zaffiro.

Armonia sempre fulgida. Mazzo di fiori sempre allegro e vivace.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente Luigi Rocca.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

P I L E T T A

INTAGLIO IN LEGNO DI F^co [illegible]

(Esposizione Campionaria di Torino 1871)

Salvatore Marlini dip.

G. Monticelli inc.

ARRIVO DELLA PIA DE TOLOMMEI IN MAREMMA

Calcog. Lovera

Eduardo Raimondi dis. e inc. *C. Lovera imp.*

IL MERCIAJUOLO DI CHIAVARI

L' ARTE IN ITALIA
RE SVR GET.

Arte Contemporanea

I QUESITI DEL PROSSIMO CONGRESSO ARTISTICO IN MILANO

Sarebbe un ottimismo puzzante di adulazione l'affermare che il Congresso artistico di Parma raccoltosi nel 1870, abbia dato i frutti che molti ne profetavano; ma sarebbe del pari erroneo il sostenere che da esso non sia stato alcun giovamento all' arte nostra. Non avesse prodotto altro beneficio che di essere stato occasione ad artisti e a scrittori distinti delle varie parti d'Italia, di conoscersi personalmente e di scambiarsi i differenti apprezzamenti sull'arte, ancora sarebbe da contarsi per molto. E mettiamo forse per poco quell'aver posto sul tappeto questioni importantissime sull'insegnamento artistico, quando da tanto tempo nessuno più le curava? Vero è che simili questioni non vennero forse quanto bisognava discusse, ed altre infardate tuttavia di pregiudizj non furono quanto conveniva avversate. — Ma come sperar tanto da un primo Congresso, in cui tutti giungevano impreparati ed inconscii del come si avrebbe dovuto trattare argomenti già da secoli abbandonati o stimati inutili?

In mezzo peraltro a questo inevitabile difetto d'idee ben determinate, o, per dirla alla Gioberti, di formula ideale, alcune opinioni sode veramente di robusto intendimento prevalsero, e servirono così a mostrare una volta di più, che, raccostati fra loro, gl'Italiani professanti una disciplina, mirano sempre a far trionfare il senso pratico sopra le utopie speculative.

Accortisi quindi gli ingegnosi congregati, che in sì breve tempo e senza la debita preparazione non era possibile chiarire bastevolmente ardue questioni di insegnamento artistico, decisero che la nobile iniziativa data dal Congresso di Parma dovesse trovare il suo svolgimento in altri convegni artistici da tenersi ogni anno nell'una o nell'altra città italiana, e avvedutamente scelsero a sede del secondo Congresso la metropoli morale d'Italia, Milano, ben sicuri che in quell'operosa officina dell'utile lavoro si sarebbe data una soluzione più pratica alle questioni non abbastanza vagliate o per difetto d'esame, o per mancanza di tempo.

E Milano seppe dimostrare tosto come sentisse l'importanza del suo còmpito, perocchè, affidato l'organamento del nuovo Congresso ad uomini dell'arte intelligentissimi e perspicaci apprezzatori dell'indirizzo onde questa abbisogna, riuscì a apparecchiare una serie di quesiti artistici, che, oltre d'essere quasi tutti benissimo formulati, hanno il merito di avvistare le più importanti questioni che si riferiscono alle tre arti maggiori del disegno.

Diffusi colla stampa codesti quesiti, il Comitato esecutivo intese di porgere così occasione agli studiosi dell'arte, di predisporne lo scioglimento con ponderata meditazione, sicchè quando si dovranno discutere nel Congresso, potrà ciascheduno aver valutata in precedenza la relativa loro importanza, e col fermare le ragioni del proprio parere, tener in pronto gli argomenti per sostenerlo.

Che mal ci sarebbe, peraltro, se invece di aspettare a dirlo, codesto parere, nelle aule del Congresso, vi si desse posto in anticipazione nei giornali, e specialmente in questo, sempre mirante a giovare gl'interessi dell'arte italiana? Io credo che da ciò ne verrebbe risparmio e di parole e di tempo, perocchè nessuno de' congregati s'occuperebbe di quanto fosse già stato messo fuori di

questione da un esame preliminare. Sino le opinioni bistorte porterebbero in tal caso il loro vantaggio, che, escluse dal ruolo delle accettabili prima d'entrare nell'assemblea, lascierebbero il campo libero alle buone. — Colla speranza che le mie adempiano almeno a codesto ufficio, le espongo quali mi vengono consigliate dalla lettura degli egregi quesiti.

Quesiti d'architettura.

I.

Ricercare le condizioni fondamentali di uno stile architettonico, il quale, giovandosi dei nuovi progressi della scienza e dei nuovi materiali di costruzione, serva ai bisogni, agli usi, ai costumi odierni delle varie provincie italiane, e ne rappresenti i caratteri naturali e storici.

È da un pezzo che i critici dell'arte, avvedutisi come all'odierna architettura manchi un'impronta speciale consona al carattere del tempo, vanno cercando la soluzione del presente quesito, senza riuscire a trovarne una di accettabile. Nè questo già soltanto per l'Italia, ma anche per tutto il resto del mondo civile. Si disse con molta acconcezza ciò che non si doveva fare, ma non si pervenne ad una formula che stabilisse il da farsi. Si osservò, con giustezza, che la imitazione delle architetture passate non poteva esser lo scopo della presente, perchè la civiltà attuale ha poco o nulla di comune con quelle dell'età trascorse, e di conseguenza non può essere rappresentata da un'arte la quale è di sua natura il fattore ed il teatro insieme d'ogni incivilimento. Si osservò, con pari giustezza, che i nuovi bisogni sociali, le progredite industrie, la vita intima differente da quella dei nostri predecessori, doveano portare l'architettura a nuove forme, a nuove distribuzioni, a nuove immagini che ne chiarissero la destinazione.

Alcuni architetti, abbandonando il campo, in parte negativo, in parte aereo, della critica, tentarono di consigliare alcuni mezzi pratici per raggiungere la soluzione del quesito; ma i loro sforzi finora riuscirono vani. Il signor Pigeory (1), considerando che la civiltà presente si componea di frammenti di tutte le passate, dichiarò risolutamente che l'architettura de' nostri giorni dovea improntarsi di tutti gli elementi che costituivano le anteriori. Ma, tanto nello svolgimento della sua teoria come nell'attuazione di alcuni suoi progetti, lasciò troppo chiaramente conoscere come codesta miscela strana di tanti stili diversi dovesse darci uno stile che Viollet-le-Duc stigmatizzò col titolo di *maccheronico*. Queste specie di composti, anche i più felici, restano opere isolate e sterili, se non possono essere origine di un'èra nuova nelle arti.

Il signor Boileau (2), vedendo come il ferro sì battuto che fuso, fosse oggidì un nuovo elemento di costruzione, che permetteva d'adoperarlo su larga scala nelle architetture, immaginò che si potesse col solo ferro costruire edifici grandiosi. E dopo d'avere svolte in un libro le norme secondo le quali egli credeva si dovesse costruire col predetto metallo, eresse, a spese di Luigi Napoleone, la chiesa di Sant'Eugenia a Parigi, e ne fece uscire quella gigantesca gabbia che destò non poca ilarità negli artisti, ma che peraltro producesse l'utile conseguenza che si studiasse di più la maniera di surrogare in certe combinazioni il ferro alla pietra ed al legname. L'arte non guadagnò nulla, la costruzione moltissimo.

Un altro sistema architettonico tentò porre in voga il barone Horn di Berlino (1), da lui chiamato *nuovo stile germanico*, il quale di nuovo non racchiude se non una stranissima bizzarria: quella, cioè, di proclamare l'arco scemo non solo come preferibile agli altri, ma la più bella tra le forme architettoniche, la più razionale, la più opportuna alla solidità delle costruzioni.

Questi sforzi, per quanto impotenti, provano sempre più il bisogno, che l'architettura abbandoni la via seguita fino adesso delle fredde imitazioni del passato; ma non son veicolo che guidi alla soluzione del problema. In Italia parecchi stimarono d'avvicinarsi a tale soluzione, proclamando il principio che l'architettura fra noi dovesse conservare il carattere nazionale, nè staccarsene mai. Ma qual è, di grazia, codesto carattere nazionale in una regione che vide sorgere i più severi monumenti del dorico greco, le splendide magnificenze degli ordini romani, le vôlte dello stile bisantino, le colonnelle e gli archetti decorati a mosaico dalla famiglia dei Cosmati, gli agili fronzoni a maniera medievale d'Arnolfo e dell'Orgagna, gli archi involtati sulla colonna del Brunelleschi, le imitazioni più o meno servili degli avanzi romani alzate da Palladio, da Vignola, dal Sansovino, le sfarzose licenze del Bernini? Tante maniere polarmente diverse tra loro, non permettono di certo d'affermare che si contenga in esse l'elemento di uno stile nazionale. — Bisogna dunque cercare la soluzione del problema entro una cerchia diversa da quella delle imitazioni, e rifarsi ai principii da cui dev'essere guidata l'arte per raggiungere il suo scopo.

Questi principii, relativamente all'architettura, non possono essere che due: l'esatto, anzi lo scrupoloso adempimento delle condizioni imposte dall'indole della fabbrica, e l'impiego di tutti i mezzi di costruzione più convenienti a renderla solida. Questi mezzi peraltro possono bensì fornire costrutture che s'attaglino ai nostri usi e ai nostri bisogni, ma non possono determinare quello stile, che, giusta il quesito, *rappresenti i caratteri naturali e storici delle varie provincie italiane.* Lo stile non è, anche in architettura, se non l'impronta caratteristica di una data forma applicata all'idea fondamentale, e mirante a svolgerla e a dichiararla nettamente: in una porta, p. e., di stile archiacuto, l'arco ed il sovrapposto frontone costituiscono la costruttura o le sue condizioni relativamente al bisogno della ricordata porta, ma non ne costituiscono lo stile. Questo invece risulta dal profilo delle modanature e dalle decorazioni di cui è rivestito l'insieme.

Per accostarci dunque alla soluzione del quesito, bisogna, innanzi tutto, ricercare quali norme generali e di concetto e di costruzione convengano alle differenti provincie italiane, e quali ornature sieno da applicarsi a codeste norme, perchè ne esca quell'impronta speciale che dicesi stile. Le diversità fra gli usi dell'una e dell'altra provincia non sono molte, ma peraltro di non piccola rilevanza; p. e., nelle meridionali, in cui il clima è per lunghi mesi caldissimo, occorrono grosse muraglie, ampie stanze, specialmente a terreno, finestre non troppo spaziose, e perchè copiosissima è la luce, e perchè colla

(1) *État de la architecture moderne*, Discours prononcé au Congrès scientifique de Venise (Septembre 1847). — Paris 1847.

(2) *Nouvelle forme architecturale.* — Paris 1853, chez Baudry, vol. in-4°.

(1) *System eines neugermanischen Baustyls — Mit 8 Kupfertafeln* — Leipzig, 1851.

sovrabbondanza di questa non entri nelle stanze anche una sovrabbondanza di calorico. Siccome poi in un clima così fatto conviene evitare gli effetti bruciantí dei riflessi, e procurarsi durante la notte qualche refrigerio elevandosi al di sopra delle pareti riscaldate o dal sole diretto, o dai raggi riflessi; così sarà opportuno portare i belvederi e le *verande* ne' piani superiori delle abitazioni, e continuare quindi l'uso di quella regione, ove le case van terminate da terrazze scoperte, anzichè da tetti a tèse inclinate, siccome costumasi nella restante Italia. Gli è chiaro che per trovare uno stile il quale si conformi a quella maniera di costrutture, sarà bene rintracciarne le forme nell'arabo, che fu anch'esso, storicamente parlando, l'adottato nel medio evo dai prefati paesi.

In condizioni differenti son le provincie della media Italia e della settentrionale. I bisogni imposti loro dal clima, dagli usi e dalle costumanze, non differiscono essenzialmente da quelli delle regioni isotermiche della Spagna, della Francia, della Germania meridionale e dell'Ungheria; ma quando vogliamo che le moderne architetture delle tre nominate provincie italiane presentino un carattere storico, ci troviamo dinanzi ad un ostacolo grave. Quale può considerarsi questo carattere se nella media Italia ne troviamo tre relativi a tre differenti periodi di tempo, e nella superiore due?

In Roma abbiamo lo stile basilicale, detto *neo-latino*, che va dal IV secolo al XII; dal XII al XIV noi troviamo lo stile dei Cosmati; dal principio del XV fino a Michelangiolo, il rinascimento imitatore dell'antico. Qui dunque abbiam dinanzi tre periodi storici, e compreso il romano antico, quattro. Che periodo adotteremo dunque? — Nella Toscana abbiamo lo stile longobardo, o, a meglio dire, lombardo, che si limita a Lucca e paesi contermini; e lo stile pisano, che va dal 1000 al 1200, e da Pisa si diffonde a Firenze. Abbiamo lo stile d'Arnolfo e dell'Orgagna, che domina in tutto il secolo XIV, mentre il XV, come per tutto, fa proprio lo stile del Brunelleschi, che è quello già ricordato del rinascimento. Quale dunque sarà fra questi tre lo stile storico e naturale dell'Italia media?

Veniamo alla superiore. — Ci vediamo radicato per lungo tempo, cioè dal IX al XIII secolo, lo stile lombardo; poi fa capolino l'archiacuto; quindi si passa ad un rinascimento frondoso che ti dà le ricche eleganze del Bramante e di Ambrogio da Fossano.

Ma eccoci innanzi a due piccole parti d'Italia, ove gli stili architettonici differenziano quasi interamente da quelli nominati finora, e formano due scuole a parte. Queste regioni sono Ravenna colla Pentapoli, in cui l'architettura, durante la dominazione di Giustiniano e dei suoi successori, fu interamente bisantina; e Venezia colle sue isole, in cui il carattere bisantino ebbe gran favore dal IX all'XI secolo, e poi a poco a poco si vestì di arabi rabescamenti, e diè vita a quell'agile stile, nè ben gotico nè ben orientale, che s'impronta sul palazzo dei Dogi e su molti altri della singolare città. Ma sì Venezia che Ravenna, toccato il cinquecento, accettarono l'architettura universalmente adottata allora nella penisola, cioè quella del rinascimento.

Dunque, se vogliamo foggiare le architetture odierne italiane giusta le guide della storia, dobbiamo variarle a seconda delle regioni, o sì veramente attenerci a que' due stili che camminarono non solo per tutta Italia, ma per tutto il mondo civile, in periodi di tempo fra loro disparatissimi: vale a dire, lo stile romano antico e quello detto del rinascimento, che, fondato dal Brunelleschi a Firenze, dominò, con poche modificazioni, per tutta Italia nel secolo XV.

Ond'è che se noi miriamo a dare alla nostra architettura d'oggidì un'impronta nazionale comune, saremo forzati a rifarci alle imitazioni delle ordinanze romane o a quelle derivate da esse nel secolo XV; e se vogliamo poi dare a queste architetture italiane un carattere puramente regionale, cadremo in un inconveniente gravissimo, quello di accettar forme ed ornature che mal s'attagliano alle costumanze odierne. In conseguenza di ciò, sono d'avviso essere nel bel quesito poco opportuna la ricerca di uno stile architettonico che rappresenti i caratteri storici della nazione, e tornar più utile limitare codesta ricerca ad un sistema di costruzione, che, giovandosi de' nuovi progressi della scienza e de' nuovi materiali, soddisfi ai bisogni, agli usi ed ai costumi odierni nostri: costumi ed usi, che, da poche differenze in fuori, sono i medesimi dall'Alpe al Lilibeo.

Un architetto di sodo ingegno e nella critica artistica valentissimo, si fe' a dimostrare in un recente suo scritto come all'architettura della presente Italia bene s'attaglierebbe quel severo stile lombardo, di cui ci rimangono stupendi esempi nelle cattedrali di Modena, di Parma, di Piacenza, nelle basiliche di sant'Ambrogio a Milano, di S. Zeno a Verona, di Santa Maria in Toscanella, e in molti palazzi municipali, su cui primeggiano i due di Piacenza e di Cremona (1). — E pel fatto, simile stile, serio nella semplicità delle sue forme, logico perchè rivela l'essenza della costruzione, armonioso ed elegante spesso ne' suoi dettagli, offre modo a varietà di composizioni non iscompagnata da razionalità di organismo. Se non che mi sembra che se esso può convenire a chiese, a palazzi municipali, a borse, a tribunali e ad altri pubblici edifici, non s'adatti bastevolmente ad acconcia applicazione nelle abitazioni. In queste, ad avviso mio, converrebbe serbare sì l'impronta caratteristica dello stile, ma far luogo a modificazioni parziali, richieste e dai nuovi materiali ora in uso e dalla destinazione di molti locali, specialmente se consecrati al commercio ed all'industria.

Stimo utilissimo usare lo stile lombardo ne' portici, da cui vorrei vedere accerchiate tutte le nostre piazze, perchè lo stile lombardo colla forma mistilinea de' suoi pilastri vale a reggere solidamente le arcate senza rubar luce all'interno de' portici, come avverrebbe collo stile puro romano. Attagliatissimo è poi il lombardo per illuminare vaste stanze e sale, perocchè a dar luce all'interno di simili locali, giovano assai più le bifore e trifore proprie di codesto sistema, che non le finestre rettangolari a profilo romano. Lo stile lombardo, e colle sue fascie che dividono i muri, e cogli archetti da cui questi son decorati, permette di plasmare, a così dire, la costruzione sopra la fabbrica; ma ha pure in sè alcune condizioni d'organismo che mal possono attagliarsi a certi nostri bisogni ed usi famigliari.

Esso, p. e., non ammette a coronamento delle porte e delle finestre se non l'arco semicircolare, e di quest'arco non è dato sempre valersi oggidì nelle prefate due parti. Nelle fabbriche in ispecialità industriali, in cui vogliónsi larghe aperture d'ingresso e non alte, simile arco mal si adatta allo scopo: ci vuole un di quelli che appartengono agli scemi, o foggiandolo a due centri, ovvero costruen-

(1) Veggasi il bell'articolo del prof. Camillo Boito, inserito nella *Nuova Antologia* (fascicolo d'Aprile 1872) col titolo: *L'Architettura della nuova Italia.*

dolo come l'inglese detto *Tudor*, le cui montate si chiudono ad angolo ottuso nel mezzo. Le finestre eziandio devono involtarsi ad arco in codesto stile: e finestre di tal fatta male si prestano alle abitazioni comuni, ove occorrono e imposte e vetrate da aprirsi e chiudersi facilmente. Per assestare nei fori di tale forma destinati a dar luce, le imposte girevoli di legno in grossezza di muro, è forza disporre un vano quadrangolare in ritiro che sia staccato del tutto dalla configurazione esterna della finestra, tanto ad un solo foro che bifora (1); e se poi si volesse tener murata l'arcatura della finestra, ne verrebbero allora due inconvenienti di non poca gravità: il primo, che fossero affatto menzognere quelle arcature, e perciò ad escludersi da ogni buon sistema di costruzione; il secondo, che rimanessero poco luminosi i soppalchi interni delle stanze, perchè necessariamente il vano per cui entra la luce, dovrebbe cominciar molto basso, cioè al disotto dell'arcatura. Ora non v'è architetto il quale non sappia come le stanze illuminate in questa maniera, oltrechè togliere appariscenza alle decorazioni, riescano incomode alle più usuali faccende da eseguirsi entro le stanze medesime.

Un altro inconveniente inevitabile per chi volesse attenersi strettamente allo stile lombardo, sarebbe quello di escludere l'uso del ferro adoperato per sostegno sì verticale che orizzontale. Senza toccar qui del sistema proposto da Viollet-le-Duc (2) per surrogare ai sostegni verticali gli obliqui (bizzarria che difficilmente potrà attecchire, anche ammessi i casi eccezionali che l'autore allega a provar convenienza del suo partito), pure è indubitato che qualsiasi corpo foggiato in ferro battuto o fuso quando si voglia destinarlo a sostegno od anche a semplice decorazione, bisogna dargli forme slanciate ed agili con poco spessore e quindi scarso rilievo. Ora a questa maniera di forme, quelle speciali allo stile lombardo non servono. E se ciò non provasse il ragionamento, lo proverebbe il fatto, perchè nel tanto uso del ferro come elemento costruttivo che or si fa in Inghilterra, in Germania, in Francia, e sopra tutto nell'America civile, non troviamo se non modanature e sagome di snella apparenza, quali appunto sono domandate da un metallo atto a presentare robuste resistenze a fortissimi pesi col minimo di grossezza e di densità.

In forza delle esposte considerazioni, crederei quindi che si potesse accostarsi alla soluzione dell'enunciato quesito, dichiarando che lo stile architettonico conveniente ai bisogni, agli usi, ai costumi odierni nelle varie provincie italiane, avesse ad essere, come lo desidera il Boito, il lombardo ammodernato dalle finezze dello scalpello, ma dovesse invece in molte circostanze, relative specialmente ad edifici privati, collegarsi allo stile che gli Inglesi chiamano *square*, e di cui ci restano bellissimi esempi, p. e., in Francia nella celebre casa di Giacomo Cœur a Bourges, in molte fronti di abitazioni medievali a Compiègne, e specialmente nel palazzo pubblico di quella città; ed in Inghilterra in moltissime vecchie facciate, ancor sussistenti a Jork, a Oxford, a Bedfort. — Quanto poi alle costrutture in ferro che debbono apparire al di fuori, queste converrà vestire di quelle agili forme dell'ornamento archiacuto che spiccano eleganti nello stile detto Elisabettiano, riducendole della minor grossezza possibile, specialmente nei sostegni verticali, perchè un de' maggiori vantaggi che presentino quelli plasmati in ferro fuso o battuto, è appunto il poco spazio che vien da essi occupato.

Tutto questo non è altrimenti eclettismo, non è mescolanza di stili; è solo lo adattamento di un materiale nuovo a bisogni nuovi, a nuovi sistemi costruttivi che risparmiano denaro e spazio: le due economie che la civiltà ora reclama più imperiosamente dalle architetture.

Per certo l'opinione del Boito, anche modificata secondo le circostanze da me accennate, non verrà facilmente ammessa in certe scuole fossilizzate dallo studio sul Vignola, ovvero proclivi a licenza per irriflessivo amore di libertà. Ma non per questo essa rimarrà infeconda; chè l'accoglieranno plaudendo, almeno rispetto alle basi su cui è fondata, quegli architetti cui ripugna far camminare la sesta sulla falsariga degli ordini greco-romani, od infronzolarla di forme quando o mal rispondenti ai costumi nostri, o tolte a vanvera da più stili discordi fra loro.

P. Selvatico.

(*continua*)

(1) A questo sconcio si può, in parte, riparare, usando, in luogo di imposte di legno, persiane a sistema Clark, formate d'acciaio, e girevoli sopra se stesse.

(2) *Entretiens sur l'architecture, XII Entretien*, pag. 58.

Storia dell'arte

ALCUNE IDEE SULLA PITTURA DEGLI ANTICHI

Cont. e fine vedi dispensa di Maggio e Giugno.

Anche il *resolutis igni ceris penicillo utendi* parmi si spieghi da sè. Il Requeno non ammette che si possa dipingere con cera squagliata al fuoco adoperando il pennello perchè avendone fatto l'esperimento trovò che le cere si raffreddano e consolidano troppo presto, nè si ha campo di ben condurre le tinte. Ma, oltre che Plinio lo dice troppo chiaramente per poterne dubitare, convien riflettere che l'ab. Requeno non era pittore di professione, per cui è naturale che si trovasse impigliato anche a motivo della novità del sistema, e che per ciò dasse tempo alla cera di rappigliarsi prima ch'avesse finito; e così pure ch'esso non poteva fare degli esperimenti altro che in piccolo, e quindi tali da esigere un certo grado di finitezza, laddove presso gli antichi quel genere di pittura era esercitato da persone che a lui si dedicavano, e che dall'uso ritraevano facilità e prestezza, e che il genere stesso non s'impiegava altro che sulle navi, e quindi in grandi dimensioni, per cui riusciva inutile ogni finitezza dovendo quelle pitture esser vedute in grande lontananza. Plinio stesso ci fa accorti di ciò raccontandoci che Protogene continuò a dipinger le navi sino all'età di cinquant'anni, e che soltanto dopo, e per gli eccitamenti avuti da Apelle, divenne uno dei più insigni pittori della antichità. Di maniera che, quand'era gran maestro, soleva dipingere delle piccole navi nel parergo delle sue tavole per indicare da qual bassezza fosser salite si alto per opera, studio e fatica sua, *a quibus initiis ad arcem obstentationis opera sua pervenissent*. La qual cosa dimostra, fuor d'ogni dubbio, che quelle pitture erano grossolane. Solo io dubiterei che a quelle cere venisse aggiunta una resina dura, non potendomi persuadere che la cera sola potesse

reggere imperterrita al sole di una regione calda come la Grecia, scrivendo Plinio *quæ pictura in navibus nec sole, nec sale ventisque corrumpitur.*

Eccomi adesso ad uno dei due punti i più importanti di questa disquisizione, voglio dire al *pingere penicillo,* alle quali parole è mestieri aggiungere le altre di Plinio stesso *et absoluta opera atramento illinere,* le quali, benchè sul libro distino alquanto, pure vi si collegano indissolubilmente come vedremo. Parole che si riferiscono a quel sistema di cui, secondo Plinio, servironsi tutti i più insigni pittori della antichità, e di cui quello storico non ci disse verbo, probabilmente in causa della sua notorietà.

Riflettendo alla totale mancanza di dati storici non potei astenermi dallo sclamare: Possibile che un sistema tanto antico, ma del quale servironsi gli artefici i più rinomati — che durò per tanti secoli — che dalla Grecia passò in Roma e vi si mantenne sino all'ultimo, sia siffattamente scomparso da non giungerne fino a noi una traccia, un saggio?... Io non lo credo, anzi ho la ferma convinzione d'aver quotidianamente sotto gli occhi due tavole della mia raccolta eseguite con l'identico sistema col quale produssero i loro stupendi lavori Parrasio, Zeuzi, Protogene, Apelle e tanti altri uomini sommi della antichità. Plinio nulla ci dice di quel metodo; ma esaminando attentamente i suoi scritti parmi lo si possa desumere con sufficiente certezza.

Tutti gli storici lasciarono scritto che con esso poteansi fare opere di qualunque dimensione; ed i mosaici, e sopra tutti il sorprendentissimo rappresentante la battaglia di Isso al suo finire, stato disseppellito a Pompeja, ci mostrano quanto l'arte fosse avanzata, non solo nel disegno, ma ben anco nel colorito e nel chiaroscuro, il che porta la necessità che si usasse un sistema facile e spigliato. La qual cosa viene confermata anche dal grande numero delle opere che Plinio cita de' principali artisti, specialmente ove si rifletta ch'esso non poteva naturalmente accennarne che una parte, e dal lodare ch'esso fa la straordinaria sveltezza di parecchi fra loro. A proposito del quale mosaico non posso trattenermi dal far rimarcare che i ripetuti antichissimi restauri cui andò soggetto dimostrano che a Pompeja fu portato d'altrove, e che pare assai probabile sia stato ricavato da quel quadro che Plinio dice aver dipinto Aristide tebano per commissione di Mnasone tiranno degli Elatesi, e quindi ai tempi d'Alessandro Magno. Che poi il sistema usato da quei grandi uomini fosse svelto lo dimostra anche la prontezza di Parrasio nell'allestire la finta tenda con la quale ingannò quel Zeuzi che vantavasi di avere con le sue uve ingannato gli uccelli.

Plinio e Vitruvio accennano a colori *glutine commixto,* vale a dire a tempera. È vero che lo dicono allorchè parlano di pitture eseguite sui muri: ma che perciò? Non si usa forse anche al dì d'oggi la medesima espressione *a tempera* qualunque sia la materia sulla quale si dipinga?... Nella vita di Protogene Plinio racconta che, indispettito per non aver mai potuto imitar bene la schiuma che usciva dalla bocca di un cane, vi scagliò contro la spugna nella quale nettava i pennelli, e che questa produsse accidentalmente quell'effetto che indarno egli aveva cercato di conseguire. Non è forse vero che anche ciò dimostra che quei colori erano disciolti con l'acqua, poichè se fosse stato altrimenti non avrebbe potuto pulire i suoi pennelli in una spugna? E le sottilissime linee tirate da Apelle e da Protogene medesimo, che fecero sì gran rumore per dei secoli, non meno che le piccole navi dipinte dallo stesso nel parergo delle sue tavole non mostrano forse all'evidenza che con quel sistema poteansi fare le più minute cose? Plinio stesso, parlando di Apelle, dice che le sue invenzioni giovarono anche agli altri, ma che in una cosa nessuno lo potè imitare, ed era nel dare ai suoi dipinti l'atramento. Ecco il testo: *Inventa ejus et cœteris profuere in arte. Unam imitari nemo potuit quod, absoluta opera, atramento illiniebat ita tenui, ut idipsum repercussum claritates colorum excitaret, custodiretque a pulvere et sordibus: ad manum intuenti demum appareret; sed et tum, ratione magna, ne colorum claritas oculorum acies offenderet, veluti per lapidem specularem intuentibus e longiquo, et eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.* Qual cosa poteva essere, chiede il sig. Mérimée nel suo libro *Della pittura ad olio,* fuorchè una vernice di copale codesto atramento tanto sottile che rilevava la chiarezza dei colori, e li difendeva dalla polvere e dalle immondezze — che faceva in modo che la chiarezza dei colori non offendesse gli occhi, ma che fossero come visti da lungi attraverso ad una pietra speculare, ossia un cristallo — che ai colori eccessivamente vivaci dava di nascosto una severità? Plinio dice, è vero, che *imitari nemo potuit,* ma soggiunge tosto quell'*ita tenui,* che denota che gli altri davano alle loro pitture un atramento meno tenue, e per conseguenza anche meno chiaro e trasparente. In fatti esso non dice mica che Apelle dasse ai suoi dipinti un linimento particolare, un linimento da lui inventato o cose simili, ma dice addirittura che li dava l'atramento, ma così tenue che, ecc. La qual cosa significa chiaramente ch'esso aveva trovato o una maniera di applicare l'atramento in guisa che producesse gli accennati effetti, od un sistema di prepararlo in modo che riuscisse più fluido e trasparente. Ma che tutti i pittori del suo tempo dassero un atramento, ossia vernice, alle loro tavole parmi cosa fuori d'ogni dubbio.

Il medesimo autore nel passare cronologicamente in rassegna i varii pittori non accenna ad alcuna diversità di sistema introdottasi per dipinger sulle tavole nel passaggio delle arti dalla Grecia a Roma. Ciò indica adunque che greci e romani continuarono nei medesimi sistemi. Di più: è noto che in seguito alle conquiste fatte da Filippo, da Alessandro, e dai romani, la povera Grecia scomparve moralmente, e che le sue genti incivilite si rifugiarono parte a Roma, parte, e furono i più, a Bisanzio, ove le arti si corruppero bensì, ma perdurarono assai più che altrove. Che cos' erano adunque que' pittori conosciuti ora sotto il nome di bizantini se non altrettanti greci che continuarono la serie de' pittori di quel paese? Chi potrà asserire che le opere loro, benchè rozze, non traggano origine dalle stupende delle epoche di Pericle e di Augusto? Non è forse vero che anche nella lor rozzezza mostrano come col loro metodo si ponno fare le cose più minute e della massima finitezza?

Gli scrittori, scienti e non scienti, vantano in coro la durabilità degli antichi dipinti, da essi posti tutti in un fascio e chiamati encausto senza curarsi di sapere cosa debbasi intendere sotto tale denominazione. La durabilità dei dipinti a cera io la nego assolutamente pel gran motivo che la cera non è per sua natura durabile, cosa ammessa da quanti la conoscono, e dimostrata anche dal non essere pervenuto fino a noi nemmeno un piccolo frammento di antiche pitture a cera. Viceversa ammetto quello degli *atramentati* (mi si perdoni il termine), non meno che quella dei *murali,* che così chiamerò i dipinti sul muro ultimamente discoperti, perchè non saprei

come altrimenti nominarli. In fatti io viddi una grandissima quantità di tavole così delle bizantine, alcune delle quali, secondo ogni apparenza, ascendevano ben oltre il mille dell'èra attuale, ma non mi sovvengo di averne osservato pur una sola il cui dipinto fosse deperito naturalmente. Chi vuol formarsi una giusta idea della durabilità di quel sistema osservi quella Madonna dipinta da Richo di Candia che è nel corridoio della Galleria degli ufficii in Firenze, ed è posta a capo della serie dei pittori toscani. Richo fu il maestro di Cimabue, nato nel 1240: quindi quella tavola deve essere stata dipinta al principio di quel secolo, per cui ora conta circa 650 anni. Ma perchè non fu manomessa è di tal conservazione e freschezza, di tanta vivacità e forza di colorito da poter muovere invidia a qualunque opera posteriore. Essa porta la scritta: *Andreas Richo de Candia Pinxit.* Altra ne viddi in una quadreria a Venezia, sulla quale stava scritto in caratteri greci: *Andreas Papias*, ma nemmeno essa portava alcuna data. Era di genere più fino e delicato, pareva ancor più antica, e non ostante era conservatissima, e freschissima di tinte. Come dunque trovare un genere di pittura che raduni meglio di questo tutte le qualità additateci da quegli scrittori che non vagano nei campi della immaginazione?

Nel precedente mio articolo dimostrai, adducendone degli esempi, come il sistema di pitturare a tempera, poi applicare al dipinto una vernice grassa sia il più spedito ed insieme quello che produce il migliore effetto. Lo studio dei pratici dunque dovrebbe esser diretto a scoprire di quali cose erano composte quelle tempere e quella vernice che Plinio dal suo colore fosco, chiama *atramentum.* Nell'articolo medesimo, parlando della pittura a tempera, dissi non potersi asserire quale fosse la tempera usata dagli antichi, ma che in generale i popoli delle regioni calde preferirono il rossume dell'uovo ed il lattificio del fico. Questa tempera adunque fu probabilmente quella che adoperarono i greci, abbondando le ficaie ne'loro paesi, ed essendo notorio che quel lattificio è di una grande tenacità. Tuttavia degli studii ben diretti potrebbero riuscire di non lieve vantaggio. Ma tali studii non dovrebbero arrestarsi alla vernice ed alla tempera dei colori, essendo forse ancor più importante il conoscer quella delle imprimiture delle tavole bizantine. Imperciocchè, mentre nei dipinti dei secoli XV e XVI una immensa quantità delle imprimiture composte di gesso od argilla bianca legati con colla animale perdettero la loro coesione al punto che si sollevano e cadono, per modo che onde salvare il dipinto, è mestieri distruggerle e rinnovarle trasportando la pittura sopra altra tavola o tela mediante la operazione del *trasporto* da me descritta nella prima parte del mio *Manuale* ragionato dell'arte del restauratore dei dipinti, quelle delle tavole bizantine conservarono una prodigiosa solidità. Non sarebbe egli possibile che invece di colla animale vi impiegassero il latte, e fors'anco con esso il chiaro dell'uovo? È noto che la caseina contenuta nel latte unita tanto al gesso, quanto alla calce produce un mastice tenacissimo e non igrometrico; e che lo stesso accade impiegandovi l'albumina. In fatti il Déon, parlando del barbaro uso di pulire i quadri con l'acqua bollente, dice d'aver veduto parecchie tavole bizantine, le cui dorature, in seguito a sì inumano trattamento, eransi tutte arricciate, ma non dice che oro e dipinto si fossero sollevati, ciò che di certo sarebbe avvenuto se la tempera delle loro imprimiture fosse stata una colla animale. Io quindi, conchiudo col sostenere che il sistema di dipingere tenuto da Zeusi, Parrasio, Protogene, Apelle ed altri grandi pittori della Grecia antica non era punto diverso da quello che usarono Richo da Candia ed Andreas Papias e loro confratelli; e che trovato questo sarà per conseguenza conosciuto anche quello.

Intorno alla specie di verniciatura che Plinio e Vitruvio suggeriscono per difendere il minio, in oggi detto cinabro, non saprei qual cosa aggiungere a ciò che dissi nel far rimarcare la inattendibilità della pretesa del cav. Lorgna, il quale vuol farci credere che la cera punica era il suo sapone di cera e soda. Per qual motivo esso, sotto pretesto che oggi non occorre imbianchir la cera perchè il commercio ce la fornisce già imbiancata, non provossi ad eseguire tutta di seguito e con esattezza la intera operazione additata da Plinio?... La ragione è chiara: perchè sapeva di non riuscire a nulla. È inutile illudersi: la così detta *cera punica* non era cera. Fortunatamente però giova sperare che il non conoscerla, perchè ben difficilmente si giungerà a scoprire che cosa essa si fosse, non sarà di grave nocumento alle artistiche investigazioni, poichè, dal non venir essa nominata giammai allorchè parlasi di pittura, si può inferire che non vi fosse in modo alcuno impiegata (*a*).

Ultimo fra i varii modi di dipingere degli antichi da me accennati è quello delle pitture murali, il quale per importanza artistica non la cede punto all'altro di colorire col pennello sulla tavola, ma esso presentasi avvolto in un tal mistero che mio mal grado debbo dichiarare impenetrabile.

Quelle pitture murali che Pompeja ed Ercolano ci somministrarono in sì gran copia sono dichiarate a fresco dagli uni, ad encausto dagli altri. Può forse porgersi un argomento più valido di questo per dimostrare che entrambi vanno a tentone? Avendo letto in alcuni giornali che le belle pitture discoperte non ha guari a Roma sul Palatino erano ad encausto, scrissi ad uno degli archeologi più distinti di quella città pregandolo d'illuminarmi su ciò, e così formulai le mie domande: È vero che quelle pitture sono al'encausto? — A quali basi appoggiansi coloro che le dicono tali? — Che cosa è l'encausto? — Quali diversità presentano esse in confronto a quelle d'Ercolano e di Pompeja, e delle celebri nozze aldobrandine?... Egli fu tanto cortese da rispondermi, ma come?... Mandandomi in dono le fotografie di quelle pitture accompagnate da una lettera gentilissima, in cui adducemi le ragioni per le quali ritiene che le stanze, ove esse sono, facessero parte dell'antica casa della famiglia di Tiberio, e che quindi le pitture stesse debbano assegnarsi ad un'epoca anteriore a quella nella quale Vitruvio scriveva il suo trattato sulla architettura. Di maniera che la mia curiosità rimase perfettamente intatta. Per qual ragione ciò?... Al lettore i commenti. Non potendo io dunque dir nulla di preciso intorno a quei dipinti, che, per quanto potei raccogliere d'altre parti, non son punto diversi da quelli di Ercolano e di Pompeja, mi limiterò a dire che, esaminando Plinio, e meglio ancora Vitruvio, si acquista la certezza che i romani dipingevano in qualche modo a fresco, abbenchè nè l'uno, nè l'altro dei detti autori accenni specificatamente a questo genere di pittura ed

(1) Il signor Letronne, come vedemmo, ritiene che l'uso di quella verniciatura non si limitasse alla sola tinta di cinabro, ma si estendesse a tutte. Se ciò fosse, acquisterebbe forza la mia opinione che la cera punica fosse una gommo-resina, e converrebbe ritenere che non si applicasse altro che ai fondi perchè la tempera della pittura è di diversissima natura.

il sig. Letronne lo neghi, ed a far osservare che quei dipinti murali che giunsero fino a noi non poggiano sopra fondi quali ci vengono descritti da Vitruvio, e che hanno alcuni speciali caratteri che li distinguono dai freschi usati dopo il rinascimento.

Tutti i freschi antichi, da Cimabue a Raffaello, sono lisci e lucidi, ma la loro liscíezza e lucentezza è generale, voglio dire eguale sia nei fondi che nelle figure ed accessorii. Le pitture murali antiche invece hanno tutte un fondo liscio e lucido come un marmo, sopra il quale furono eseguite delle fascie, degli ornati, ed anche dei gruppi di figure con colori non lucidi e di tal corpo da rendersi, non solo visibili, ma sensibili al tatto i tratti del pennello. E dagli scostamenti delle medesime appare chiaramente che tali pitture furono sovrapposte al fondo già levigato.

Avendo esaminato attentamente parecchi frantumi portati meco da Napoli, potei constatare che tutti poggiano sopra uno strato della grossezza di circa dodici millimetri, composto di rena grossolana e calce, sopra del quale vedesi un altro strato grosso dai due ai tre millimetri, che pare consti di calce e polvere di marmo bianco, su cui è distesa la tinta uniforme, che è sottilissima e durissima. In uno solo fra i molti pezzi, la tinta poggia addirittura sopra un intonaco di pozzolana, nel quale veggonsi dei sassolini abbastanza grossetti, e dei pezzettini di calce non disciolti. Tutti hanno la levigatura del marmo ad eccezione di uno, la di cui tinta d'un cinabro vivacissimo pare siasi tutta raggruppata come farebbe una tinta ad olio esposta ad un gran fuoco. E qualora con un tagliente se ne levi la detta tinta, ch'è durissima, l'intonaco presenta quei caratteri marmorei che si riscontrano in tutti gli altri. Ognun vede adunque che varii sono i problemi presentati dalle surriferite osservazioni, problemi che nessuno, per quanto io sappia, ha sciolto sino ad oggi, e che v'ha tutto l'interesse artistico che siano sciolti. I più importanti fra essi, a me pare sieno i seguenti: 1° Che cosa adoperavasi per rendere sì duri, compatti e lisci l'intonaco e la tinta uniforme? — 2° Quella sostanza, qualunque essa si fosse, mescolavasi nell'intonaco e nella tinta, o vi si applicava e facevasi penetrare posteriormente? — 3° Ciò ammesso, in qual modo si applicava e si faceva penetrare? — 4° Quale era il glutine che serviva di legame ai colori delle pitture che si eseguivano sopra quei fondi, le quali non sono lucide? E qui giova riflettere che le pitture murali di Ercolano e di Pompeja stettero sepolte per quasi diciotto secoli, e furono esposte, da prima ai calori intensi delle lave e delle ceneri e lapilli infuocati, poscia ad una innondazione d'acqua bollente eruttata dal Vesuvio, indi all'umido cagionato dall'acqua piovana che vi penetrava; e che ciò non di meno resistettero impavide senza sciuparsi. Io viddi a Pompeja delle pareti colorate con l'ocra gialla, la di cui tinta, a cagione dell'eccessivo calore dei lapilli, era in più luoghi divenuta rossa, e ciò senza scomporsi, nè essa, nè le fascie non lucide che l'attorniavano. Questo sorprendentissimo fatto di un intonaco e di una pittura che reggono imperterriti alla prova dell'acqua e del fuoco parmi debba essere tenuto in gran calcolo da chi vorrà, come bramo e spero, occuparsi della soluzione degli indicati problemi, poichè gli è ormai tempo che i sig. archeologi smettano l'uso di non occuparsi quasi d'altro che di dati storici, per la massima parte già noti, e che dieno opera efficace a giovar le arti svelandone i misteri, ora specialmente che hanno un sì poderoso alleato nella chimica.

Quale vantaggio ritrae la Società dal sapere se un pezzo di muro appartenne alla casa dell'una piuttosto che dell'altra fra le antiche famiglie celebri romane, ovvero al tempio d'un Dio anzichè d'una Dea? Ma se alcuno ci saprà dire con certezza in qual modo i Romani rendevano le loro pitture murali, ed i Greci le tavole loro così resistenti, oh allora sì che la Società ne risentirà un vantaggio reale!

Altro non mi rimane ad aggiungere fuorchè quel pezzo dipinto di cinabro, il cui colore pare siasi raggruppato, lo trovai negli scarti a Pompeja, la qual cosa mi fa nascere il dubbio che gli sia stata applicata la cera punica disciolta nell'olio, come insegnano Vitruvio e Plinio, e che essa sia stata la cagione del suo guasto. Tuttavia il suo intonaco è duro e compatto al pari degli altri tutti.

Termino finalmente, ma nel chiudere questo mio scritto reputo opportuno il riassumere per sommi capi le mie opinioni in esso esposte. Dico quindi essere persuaso: 1° Che il *ceris pingere et picturam inurere* consistesse nel disegnare con cilindretti di cere colorate sopra lastre marmoree o tavole preparate, come fassi oggidì con la pittura a pastello esponendo poscia il dipinto ad un alto calore acciò le cere si fondessero, si unissero e penetrassero nel marmo o nell'intonaco; 2° Che il *pingendi in ebore cœstro* non fosse che una specie di niello nell'avorio; 3° Che il *resolutis igni ceris penicillo utendi* fosse un vero dipingere con cere colorate e liquefatte adoperando il pennello; 4° Che il *pingera penicillo et absoluta opera atramento illinere* corrispondesse al dipingere a tempera, ed inverniciare da poi; 5° Che la *cera punica* con la quale impedivasi che le tinte di cinabro avessero da alterarsi, non fosse cera, ma un'altra sostanza che all'apparenza le rassomigliava; 6° Finalmente che il sistema col quale furono eseguite quelle pitture sul muro che si vanno tuttodì disseppellendo è un vero enimma meritevole dei più accurati studii.

Milano, addì 8 aprile 1872.

GIO. SECCO-SUARDO.

Arte applicata all'Industria

SCULTURA DECORATIVA

Di Alessandro Rossi e di alcune sue Opere ornamentali.

(Vedi dispensa di Aprile, pag. 57).

Fra gli uomini più benemeriti della istruzione artistica applicata all'industria vuolsi menzionare Alessandro Rossi, fondatore della Scuola professionale di disegno della Società generale degli operai di Milano, ed insegnante titolare della R. Scuola tecnica, della serale superiore municipale e della professionale femminile nella stessa città.

Vanno lodati e con profitto citati a modello i Corsi elementari d'ornato da lui pubblicati negli anni 1848 e 1856, e quello edito di recente ad uso delle scuole tecniche, serali, operaie, diramato ben presto nelle principali città d'Italia con vantaggio dell'insegnamento; ora l'autore intende ad aggiungervi una nuova raccolta di 40 tavole parietali di grandi dimensioni giusta il programma del Governo 26 settembre 1870.

Alternando all'ufficio educativo, cui da assai tempo ha consacrato vigili ed assidue cure, il maneggio dello scalpello con non minore energia d'imprendimento, condusse a termine parecchie pregevoli opere scultorie monumentali per varie città del Canton Ticino, e specialmente per Lugano donde trasse i natali, svolgendo in varii stili le vaste sue cognizioni delle più elette forme dell'arte.

Modificatosi il gusto, che la prima metà del nostro secolo teneva quasi esclusivamente inceppata fra le strettoie dello stile così detto classico, sbiadata figliazione dell'arte del primo impero francese, non tardando a fervere lotta potente fra giovani e maestri, si fu verso il 1855 che il Rossi, uscito dallo studio del Marchesi, bramoso di mostrarsi emancipato dal neogrecismo che in quel periodo stava perdendo l'inveterato dominio, si diede a preparare per la prima Esposizione Internazionale di Parigi un'opera che riassumesse i suoi studii figurativi, ornamentali e architettonici, e rivelando un'accento di novità in opposizione al vieto classicismo, sviluppasse in varie foggie la tendenza incipiente in quell'epoca di associare il prestigio dell'arte alle forme industriali. Tale concetto fu tradotto nel grandioso camino, che già citammo a pagina 57, e che ora abbiamo la soddisfazione di poter mostrare riprodotto colla zilografia in queste colonne.

Questo lavoro mostrasi oggi modificato in alcune parti dall'autore da quando, esposto in Parigi riscuoteva il plauso della stampa italiana ed estera. Siffatte varianti furono cagionate specialmente da avarie sofferte nel viaggio, che in più punti lo aveva reso monco e frantumato.

La leggiadria dello stile del secolo XVII, cui si è l'artista ispirato, e la venustà che traspira dal complesso del lavoro strapparono in quell'epoca alla sfavillante penna di Tullio Dandolo (testè compianto) alcuni periodi, che è qui pregio dell'opera il ricordare come vividi riflessi di tale peregrina creazione.

« Ideava il Rossi condurre in marmo un camino che diffondesse letizia a solo mirarlo nei convenuti a ricercargli calore. In questo concetto egli ha distribuito lungo le spalle di tale camino, sul ripiano e superiormente parte ad alto e parte a basso rilievo, tutto quanto la fantasia potè e seppe ritrarre più gentilmente festoso del giocondo culto di Bacco: ivi, ai lati, putti bellissimi che folleggiano con fiori e con grappoli d'uva: ivi nel centro, una baccante coronata di pampini, dalle cui voluttuose sembianze trabocca l'estro del figlio di Semele; ivi per ogni verso profusione squisitamente incomposta di racemi, di tralci, di fogliami intrecciati ad inghirlandare quella peregrina manifestazione d'un nuovo concetto. Ispirata dal lieto entusiasmo per l'Italia risorta, ci vien detto che questa nobile opera abbia a rimanervi decoro a qualcuna delle regie aule, ove la presenza di Vittorio Emanuele è già per valere da sè a diffondere ne' cuori un'allegrezza, a cui colle pinte pareti sta bene, che anco gli sculti marmi rispondano ».

Apprezzando le innovazioni introdotte opportunamente dall'autore, che sostituito alla baccante centrale un leggiadro pendolo di stile, conforme alla vaghezza dell'insieme, presenterà ora questa cospicua sua produzione alla imminente Esposizione nazionale di Milano, facciamo schietti voti che il vaticinio pronunziato dal valoroso letterato patrizio milanese si avveri a premio ben meritato dall'artefice egregio.

Il movimento crescente dell'arte, che ha preso in questi ultimi anni un possente risveglio, molto deve altresì al Rossi, che fu principale fondatore ed è direttore attuale di quella Società permanente di Milano, intorno alla quale il nostro periodico già più volte ebbe a tenere discorso, come di una fra le più fiorenti e benemerite istituzioni artistiche della nazione.

C. F. Biscarra.

Camino (stile del secolo XVII*) disegnato e scolpito in marmo dal prof. Alessandro Rossi di Milano.*

ELIOTIPIA

(Vedi la tavola rappresentante un TRITTICO IN AVORIO della presente dispensa).

COSTANTI sempre nel ricercare i progressi, che per nuovi trovati può riescire a raggiungere la stampa in materia di belle arti, primi porgiamo al pubblico italiano col mezzo della nostra Rivista in questa dispensa un saggio di eliotipia, processo grafico, venuto di recente in luce in Inghilterra, dove funziona da oltre due anni presso la casa Edward e Kide di Londra, applicato molto vantaggiosamente per illustrazioni di giornali e di libri. I principali organi della stampa inglese, e fra questi il *The Daily News*, *The Athenœum*, *l'Art journal*, *The Observer*, ne pubblicarono con encomio l'ingegnosissimo trovato. Per farsene un concetto chiaro, basti il dire che il risultato conseguito da questo sistema corrisponde alla fotografia, colla differenza che l'impressione si ottiene con inchiostro litografico sotto il torchio comune. Le prove successivamente si eseguiscono con molta rapidità; non vanno soggette come le positive fotografiche alla modificazione della luce, dalla quale sono indipendenti, e rimangono, quel che è di più, inalterabili quanto le incisioni.

Siffatto mezzo ha molta affinità colla Fotoglittica, di cui arrecammo un saggio corredato da schiarimenti (Vedi anno II, disp. IV, pag. 58); ha differenza, ed è a quella preferibile in questo, che le prove non richieggono montatura come le fotografie per avere il loro margine bianco, occorrendo per queste una superposizione di carta su carta, ma escono immediatamente sul medesimo foglio dal torchio marginate e riquadrate secondo il bisogno. Se ne deduce da ciò la massima utilità nel risparmio di tempo, di mano d'opera e di spesa. Questo processo è destinato a vastissima applicazione perchè si attaglia ad ogni qualsiasi riproduzione, che ottener si possa colla fotografia, purchè abbia per base d'operazione un negativo lucidissimo e inappuntabile; è preferibile in quelle che sono espresse linearmente perchè più agevoli ad ottenersi che non così facilmente quando appoggiano il loro effetto sulla sfumatura delle tinte nel chiaroscuro: e mentre puossi consigliare per la diffusione delle opere artistiche, ritratti, vedute, riesce sopratutto efficacissimo in ogni qualsiasi immagine di carattere scientifico o tecnico, per l'archeologia, la storia naturale, l'architettura, la meccanica, apprezzabilissimo poi sopratutto per riproduzione di tipi, di carte geografiche, piani, modelli a contorno, i quali possono essere stampati sia sulla stessa scala, sia su scala ridotta o aumentata a piacimento. Il Saggio artistico, che noi presentiamo in questa dispensa, rappresentante un preziosissimo trittico in avorio del secolo XIII, esistente nel Museo Civico di Torino, tuttochè presenti anche per l'eliotipia le più serie difficoltà, può mettere in evidenza quanta sia la precisione che può raggiungere nella riproduzione di oggetti rarissimi che come il citato, per la minutezza incomparabile di dettaglio, esigerebbero dalla mano dell'uomo una esecuzione raramente, se non mai, conseguibile di finitezza e d'esattezza di proporzioni.

Quante raccolte pubbliche e private, quanti musei finora inesplorati in Italia potrebbero col mezzo della eliotipia diventare con tutta agevolezza e tenuità di dispendio nuovi tesori di cognizioni, emporio di erudizione e di coltura pel pubblico studioso della patria ricchezza, e nuova esca somministrare alle investigazioni dei gelosi stranieri!

Raccomandiamo pertanto vivamente questo opportunissimo processo grafico, apprezzabile anche sotto il rapporto economico e suscettibile dell'impressione di più migliaia di copie, agli artisti, agli industriali ed agli editori sopratutto di opere illustrate, facendo plauso alla coraggiosa intraprendenza, ed intelligente attività del cav. Ettore Calzone, che primo l'introdusse in Italia, fondando, con acquisito esclusivo diritto di privativa, questo esercizio in Roma, via Flaminia, villa Poniatowski, con corredo ragguardevole di macchine, di torchi e di tutto il materiale occorrente alla nuova industria artistica.

C. F. BISCARRA.

ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI

SOCIETÀ PROMOTRICE DI TORINO

(Continuazione e fine vedi dispensa di Giugno).

II.

Entriamo nel campo del *Genere;* questo terreno va prendendo ogn'anno proporzioni maggiori, mentrechè l'arte storica scorge diradarsi le file de' suoi cultori: sarebbe tema assai lungo ed intricato lo investigare le cause di siffatta tendenza, e questo ci fuorvierebbe oggimai dal nostro compito. Ci basti per ora accennare che vi esercitano gran peso ed influenza preponderante le condizioni economiche del paese, le quali non sono tali da eccitare slanci, nè alimentare speranze nell'artista, il quale a mantenere il fuoco sacro dell'ispirazione presceglie indentrarsi nella intima contemplazione del vero, e limitarsi a sviscerare i reconditi moti dell'affetto, cercando successi ne' prestigi dell'effetto e nell'analisi della natura, piuttosto che compulsare con serie e lunghe investigazioni la storia in vaste proporzioni, il che con difficilissimi compensi lo costringerebbe ad un mondo di esigenze che la missione dell'arte nella massima sua sfera pretende in quest'epoca di progresso sempre maggiori. Siffatti tentativi vogliono essere destinati in ispecial modo alle grandi esposizioni nazionali, mentre le espressioni dell'arte più intima meglio si confanno al carattere locale delle Società promotrici, e ciò sia detto ad onta delle viete recriminazioni di quei severi aristarchi (e sono molti) che, usi a far le meraviglie alla speciosità di un titolo ed al vistoso frontespizio di un libro, sono poi incapaci a gustare i reconditi pregi che più modesti si nascondono nelle pagine meno appariscenti.

Motus in fine velocior. Proseguiamo il nostro corso nel modo intrapreso sfiorando come l'ape le opere degli artisti e dei critici, arrestandoci nel volo su quanto ravviseremo più degno di ricordo.

Troviamo coll'R. C. della *Gazzetta Piemontese* lodevole il quadro di Luigi Bianchi di Milano intitolato *Un momento opportuno*, dove un operaio magnano, interrotto ad un tratto il lavoro, coglie il punto favorevole in cui trovasi solo con una bella forosetta di serva, per farle una dichiarazione solenne con un bacio.

Figure simpatiche, ben disegnate, con un impasto di colori armonioso tranquillo, piacevole.

Ecco due bei quadretti che stanno accosto e di cui non saprei quale preferire: il primo è del signor Lorenzo Delleani, intitolato: *A metà strada*; il secondo del signor Federico Pastoris, e si chiama *Pax tecum.*

Col Delleani siamo nel secolo XVII. Una frotta di cavalieri ha fatto alto ad un'osteria di campagna e nella tappa di un'ora si sono riposati e dissetati uomini e cavalli. Adesso si sta per ripartire. Uno è già in sella; un altro vi sale; un terzo si indugia a fare ancora una soldatesca carezza ad una fante grassoccia: disegno accurato, giusto, direi elegante, effetto pieno, bello, graziosissimo.

Il Pastoris ci mena nel refettorio di un convento di frati. Comincio per lodare quanto so e posso la prospettiva che non sempre nei quadri precedenti di quel valente artista mi era sembrata inappuntabile. Quella vasta stanza s'allunga proprio in là, il pavimento si distende: l'impiallacciatura di legno delle pareti corre con giustissima fuga, la volta si piega e s'allontana sul capo dei personaggi; e v'è una luce, un'aria, uno spazio così veri e reali alla vista che nulla più. E bellissimi artisticamente parlando sono i personaggi messi in quell'ambiente. Ecco il vero tipo della *pittura di genere:* è una scena della grande, vastissima commedia della vita; i personaggi hanno carattere e persona e li manifestano colle sembianze, colle mosse, coll'azione. Il dramma è piccolo, ma è completo; il concetto non è molto interessante, ma è chiaro, e quell'interesse che non ha per sè, lo acquista coll'abilità e perfezione dell'esecuzione. È un frate che viaggiando viene a far sosta nel convento di altri frati. Entrando egli nel refettorio, il padre guardiano gli move incontro a dargli l'amplesso del buon arrivo, accompagnato da parecchi che accorrono a salutarlo, e frattanto un vecchione dalla faccia fiorente e dalla carnagione accesa, uomo più positivo, se ne vien via accostandosi con un bicchiere ed un fiasco, che al sorriso di compiacenza con cui il fratone lo porta, scommettereste che è di quel buono. Con questa semplicità e questa naturalezza il Pastoris ha fatto un'opera che vive.

Pregevolissima è pure la *bottega* del signor G. B. Quadrone. Qui la pittura di genere passa dalla commedia all'inventario. Non c'è più azione, non c'è più scena, non c'è più caratteri quasi direi; è un affastellamento di roba diversa, minutamente rappresentata e descritta, con arte mirabilissima posta insieme in un'amalgama, dove la realtà è così bene accoppiata alle necessità artistiche, da darvi immagine del vero senza generarvi confusione nè fastidio. Ma parmi che in codesto l'arte si materializzi di troppo; dando una preferenza soverchia a certe abilità tecniche di pennello, dimentica un poco la parte superiore, il pensiero. Ho detto che qui non ci sono caratteri. Sì, ci vorrebbero essere in que' due che stanno in mezzo a tutto quel *bric-a-brac*, uno seduto e l'altro in piedi: ma quelle figurine, a mio veder, non sono punto belle per nissun verso, e la loro intrommessa mi riesce fredda, quasi del tutto inefficace.

Chi dipinge così bene come questo fortunato artista, mi pare che abbia il debito di darci qualche cosa di più. Egli ci ha mostrato che sa superare delle difficoltà grandissime: sappia mostrarci che sa mettere la meravigliosa abilità del suo pennello in servigio d'un caro, efficace e più alto concetto.

Imitatore del Quadrone si è fatto il signor Andrea Marchisio, il quale ci presenta un giullare tutto vestito di rosso spiccante sopra una tappezzeria di alto liccio in una sala di castello medioevale, in presenza di due donne che lo premiano del suo canto con un fiore (*Un premio ben meritato*). Le donne vestite di bianco, la tappezzeria scura e il giullare rosso come un gambero cotto, sono abbastanza bene intonati nel complesso, non ostante il contrasto dei colori; ma le donne hanno volto poco bello e piacente; ma un artista che mostra tali buone qualità quali appariscono in questo lavoro, deve immaginare e comporre e dipingere di proprio, senza la falsariga d'un modello per quanto buono.

Un grazioso soggettino ci ha dato il signor Giacomo Ingegnatti nelle sue *Ore di rosa.* Due giovani sposi, l'uno e l'altra nella più fiorente primavera della vita, sono lasciati soli, vestiti ambedue di quegli abiti nuziali con cui andranno fra poco, o già ne son tornati adess'adesso, a stringere per sempre la loro sorte innanzi agli uomini ed a Dio, e si fanno le dolci confidenze dell'amore, e si comunicano le soavi impressioni del loro cuore col linguaggio più eloquente in simili occasioni — i baci.

Siamo nel medio evo. Solenne è la sala in cui stanno i due giovani, l'uno seduto presso dell'altra, le braccia intrecciate, questa contro quella le faccie; tuttedue sono vestiti di bianco; innanzi a loro si drizza severo nella sua imponenza marmorea uno di quei gran camini d'un tempo che fu, più vasti d'un salottino moderno. Anche qui la prospettiva è giusta, ben fatta. Mi pare un po' debole lo sfondo; ma forse ho torto. Bisognerebbe che l'avessi innanzi agli occhi in questo momento per giudicare se è giusta o meno l'impressione che di ciò mi è rimasta. Tutto insieme però un caro lavoro.

La *Chrysis* del signor Luigi Crosio non mi è che mediocremente simpatica. Quella faccia dice poco, quella figura è molto lunga; ma nella medesima, come in tutto quello che la circonda c'è un riso di gioventù e di primavera che rallegra.

Faccio i miei più vivi mi rallegro al signor Silvio Allason pel suo quadro *Al cancello.* Il giovane, distintissimo artista, mi perdonerà se comincio con fargli un appunto ch'egli ha diritto forse di trovar sofistico e falso, ma che mi fu ispirato dalla prima impressione prodotta in me dal suo quadro. Ed è il seguente:

la sua tela è troppo grande pel soggetto rappresenatto. Una fanciulla in villa corre incontro al suo amante, mettiamo il suo fidanzato per la moralità della cosa, cui ha visto giungere di lontano, e si precipita al cancello, verso cui arriva affrettato il giovane ancor egli. Nel tripudio di rivedersi dopo forse una lunga assenza, nella piena foga di manifestarsi il loro trasporto e l'amor loro, e' non hanno tempo ad aspettare che il cancello si apra — se pure loro è dato di poterlo aprire; — ella tende le sue braccia fuor delle sbarre di ferro; egli vi si precipita, passa le sue braccia eziandio traverso quei ferri, l'afferra, la stringe: le bocche si cercano, s'incontrano in mezzo alle sbarre medesime, la cappellina di lei e il cappello di lui volano all'aria, e i due amanti, con quel perfido cancello trammezzo, rimangono abbracciati, palpitanti, rapiti in estasi dolcissima.

È un caro e grazioso concettino; ma, secondo il mio parere, da occupare una paginetta di piccol sesto, non l'in-folio d'una gran mole. Un bel motivetto da appendersi in una elegantissima cornice presso al caminetto in un pensatoio da signora, non un quadro solenne da occupare la parete d'un salone.

Salutiamo un giovane artista che incomincia a mantenere le promesse fatte negli anni scorsi: il signor Enrico Junck, il quale ci si presenta con due quadri: *Almée in riposo* e *Il Cenciaiuolo*.

Quella vigoria di pennello e quella balda sicurezza di disegno che già si accennavano nelle prime opere di questo giovane artista hanno progredito, e di lui affermano una spiccata individualità in un fare abbastanza originale e in una impronta che gli è proprla. Dei due quadri accennati sotto questo rispetto è forse migliore il primo, l'*Almée in riposo:* ma pure ci piace meno dell'altro per la bruttezza ributtante del tipo rappresentato. Sarà quello il vero, non ne dubitiamo; ha tutti i caratteri da farlo creder tale; ma quella donnaccia di forme così poco elette, con quella faccia che ha tutte le bruttezze del sesso meno gentile, è in vero affatto ripugnante e poco acconcia a venir riprodotta da quella che non bisogna pur dimenticare che appartiene alle arti che si dicono belle. È dipinto con superiore abilità, è vero, con robustezza di toni ed impasto di colori veramente lodevoli; sta bene, ma perchè non dipingere con tanto merito una bella figura?

Il Cenciaiuolo è un vero meno ributtante. Se non è bello, può almeno essere piacevole per la esattezza della riproduzione, la quale è in realtà grande e insieme artistica. Quella si può chiamare, nel suo realismo, una bella testa. Quando invece che un cenciaiuolo, la cui faccia davvero ha poco di nobile e di sublime da dire; quando invece delle fruste e flaccide membra d'una brutta *Almea*, il Junck ci dipingerà col medesimo talento la testa d'un pensatore o le più perfette forme della donna caucasica, allora, ne siamo certi, egli scriverà il suo nome nell'eletta schiera degli artisti che onorano l'arte ed il paese.

Una bellissima idea ed eseguita per benino ebbe il signor Giovanni Zuliani nel suo quadro *Strettezze, congedo forzato*.

È una famiglia vissuta fino allo ieri in mezzo allo sfarzo maggiore e cui la morte del suo capo ad un tratto piomba nella miseria. La infelice vedova raduna nel vasto salone d'anticamera tutti i fannulloni scioperati che costituivano la famiglia di servi e loro annunzia che non può più mantenerli e si debbono cercare altri padroni. Benissimo trovati sono i varii tipi dei domestici, colla loro faccia indifferente, in cui l'insolenza è appena ancora frenata dall'abitudine del rispetto. Non c'è che un vecchio ad affliggersi veramente delle sciagure della giovane padrona. Quello è chi sa da quanto tempo in quella casa: forse vide nascere e crescere lo sciagurato che ha mandato in rovina i suoi e di cui ora si piange la morte; assai probabilmente egli resterà ancora a servire anche senza salario quei poverelli. Frattanto nel fondo delle stanze dagli usci aperti si scorgono delle ombre che si agitano ed aprono cassetti, ed esaminano robe .. Sono i preludi d'una vendita all'incanto.

Il tono generale della composizione è giusto, la composizione medesima è bene intesa: peccato che non sia all'altezza del resto la fermezza del disegno. Ad ogni modo è un lavoro che merita molti encomi e che rivela nel suo autore talento, immaginazione e cuore.

Una bella prospettiva è la *Parte della cappella Colleoni in Bergamo* del signor Domenico Pesenti; un discreto quadro di genere quello del signor Stefano Bruzzi, *Sull'orma del lupo;* carino assai quello del signor Carlo Soave, *Niente per niente*, dove vi hanno alcune delle belle doti che fanno del Quadrone un sì distinto artista; bello per giustezza di prospettiva, eccellenza di disegno e bontà di colorito il *Fate la carità* del signor Odoardo Borrani.

Nel *Memento*, così descrive il Camerana, il Turletti ha secondato con molta indipendenza e con molto coraggio le inclinazioni del suo pensiero; e noi crediamo non si possa negare la poesia del suo quadro se non al patto di una leggerezza volgare. Perchè, se il contrasto di quella scena vi stringe il cuore; se voi, quella scena, la sentite cupa, funebre, anche ripugnante; se — fissandola — il sorriso vi muore sulle labbra, ed in quel titolo grave: *Memento!* scoprite una filosofia profonda; — se tutto ciò è vero, incontrastabile, nel quadro di Turletti la poesia esiste. Poesia tetra ed infermiccia, se volete, impressione dolorosa, tanto più messa in confronto di certi romanticismi dal tema obbligato; ma vera e schietta poesia — la poesia del realismo.

L'episodio si scompone in due parti, e l'idea, l'effetto vivono appunto nel contrapposto; una parte umoristica ed una parte luttuosa. Formano la prima due maschere, un *pierrot* ed una *débardeuse*, tornati pur ora da qualche veglia carnevalesca; — un viatico, in mezzo al suo mesto corteggio di torcie accese e di beghine rappresenta la seconda. In una casa della vecchia Torino, il Turletti ha veduto una scala squallida ed ampia, e l'ha scelta per fondo alla sua composizione. Quella scala è paurosa. In faccia, su per l'intonaco grigiastro dell'alta parete, si diffonde malinconicamente la livida luce. Le due maschere, stanche del tripudio notturno e sitibonde ancora di altre voluttà, stanno per entrare insieme dentro una piccola porta che apre sul pianerottolo del primo innanzi; a quel momento — in cima della scala — si affaccia il viatico. La gioconda coppia, sotto il colpo dell'inaspettata apparizione, piegasi nell'atteggio istintivo dell'imbarazzo, frettolosa di togliersi a quella vista — ed anche di non essere più veduta.

L'esecuzione, larga e solida nel fondo, rimase floscia e stentata nelle figure; il quadro si regge sopratutto per l'accordo severo e caratteristico del colore, vivace assai nelle due maschere, bruno e queto nel gruppo del viatico, grigio in tutta la parte di fondo.

Uno dei più giovani, Antonio Canella, comprende finamente la pittura di genere e possiede queste due saggie qualità: il buon gusto della scelta e l'osservazione accurata del vero. Di lui havvi un dilettante d'arte del secolo scorso, in parrucca bianca ed abito color nocciuolo; siede nello studio di un pittore veneziano, e passa in rivista dei disegni entro ad una cartella. È spontaneo nella posa, giusto di carattere; ci ritorna molto bene al tempo di Canaletto e di Londonio. La forma riesce dura e come angolosa in molte parti, aspro e punto avviluppato il dipingere, tutta la intonazione mancante di unità.

Ci siamo anche soffermati al suo *Interno di un convento*, piccolo studio, e quella placida loggia e quella luce di tempo triste ci hanno risvegliato nel pensiero certe nostre vaghe fantasie tutte piene di calma.

Giuseppe Monticelli si pose nell'arte col desiderio di battere un sentiero non comune; non si sentiva per gli effetti fragorosi o per la parte realistica della commedia umana; sorrise alla gentilezza del suo sentire, all'indole sua piuttosto pensosa e malinconica la queta visione degli antichi profili; trovò angusta la studiosa evocazione di quei secoli estinti, trovò poetica e dolce la propria esistenza d'artista in mezzo a quel mondo di larve, e stese la mano alla scuola neo-greca, in capo della quale procede Hamon. Tre anni fa, in questa medesima stanza, il Monticelli affermò le sue propensioni col quadro bellissimo: *Una confidenza.* Piacque, e veramente in quelle due greche giovinette spiccanti per ombra sopra la chiarezza opalina del cielo, vi era tanta serenità e tanta morbida poesia!... Noi ci rammenteremo sempre di quella tela come di una penetrante frase musicale. Quest'anno la composisione del Monticelli è anche formata da

due sole figure. Due fanciulli — un pastorello ed una pastorella — seggono nell'erba di un prato, l'uno in faccia dell'altra; egli vestito di un panno rossiccio ed ella di una *cròcota* bianca; egli, sulla doppia tibia, va modulando una pastorale, ed ella tutta intenta lo guarda e lo ascolta. Il quadro venne chiamato *Armonie.*

L'artista ottenne squisitamente uno tra gli effetti più ardui, cioè che intorno a quelle figure si sentisse la carezza dell'aria libera; lo ottenne — e la tinta di quelle carni ci sembra giusta contro quel cielo, in quell'ombra, e non la vediamo terrea come altri la disse; la critica può invece cadere sulla troppo corrispondente uguaglianza in ambe le figure, di quella stessa tinta delle carni, può cadere sopra il disegno della giovinetta, sul piano d'erba non abbastanza reso, intero e pesante nel verde, povero di riflessi.

Venne anche osservato che quelle teste, in cambio d'appartenere tutte e due alla famiglia bruna, starebbero assai meglio col solito duetto dei capelli bruni e dei capelli biondi. Ma di queste pio desiderio da parrucchiere faccia il Monticelli — come noi pure facciamo — un calcolo più o meno serio.

L'interno culminante, l'interno principe venne mandato da un milanese, il quale avrà la sorte invidiabile di lasciare una traccia molto marcata ed originale nell'arte contemporanea. L'ideale di Filippo Carcano è tutto dentro le viscere della realtà; lo studio e l'amore dell'evidenza, egli li spinse talora fino all'antipatico; fu stupendo per giustezza quasi sempre, non fu mai poeta, non si diede quasi mai la fatica di volere parlare al cuore, alla fantasia; — vero figlio del secolo. Ma nessuno meglio di lui vede chiaro nel mondo delle forme e degli effetti; come disegno, i suoi quadri sono misteri prodigiosi di abilità, e talmente da generare nel pubblico e più negli artisti — parati sempre a pensar bene — il sospetto di un intervento meccanico; — dipinge e colorisce con un modo del tutto suo, a macchia saltellante e febbrile, ma con trionfali risultati a distanza. Nulla di meglio compreso, nulla di più raggiunto come atmosfera, come tonalità, come carattere che questo suo quadro della *Chiesa di San Celso in Milano;* — si sente diffusa per quella navata marmorea la caldura snervante di certi mattini delle domeniche in estate; — alcunchè di sonoro e di taciturno — un senso morborso di stanchezza, un invito vago, indefinibile al sonno. Tutte le figure — da quelle in primo piano fino al prete che sta celebrando la messa davanti un altare situato a manca là in fondo — sono sbozzate appena, e tuttavia inappuntabili nella posa, belle di colore; paiono gettate a caso — eppure hanno ciascuna un motivo di essere, una espressione, una fisiologia. Ci sembra, in sostanza, una fra le più poderose produzioni del Carcano; — ci attrae, ci addentra nella calma, non saprebbe tediarci mai, e la preferiamo al *Brindisi*, ridente mezza figura di fanciulla bionda, in veste di raso giallo, quasi aureo; — staffilata magnifica di colore e di luce, splendido tripudio della tavolozza, bizzarria trattata con disinvoltura mirabile, ma poco attraente nel complesso.

Il nome di Giovanni Fattori si legge per tre volte nel catalogo. È immensa la leggerezza con la quale il pubblico suole occuparsi di questo pittore livornese. La parola sacramentale « frittata » è all'ordine del giorno per lui. Afferriamo il momento ottimo per dire una grande verità: — che esiste cioè un'arte per il pubblico ed un'arte per gli artisti. Si strepiti e si sogghigni tanto che piace, ma è così. Questi ostracismi avventati muoverebbero al riso, quando non tornassero così nocivi. La maniera del Fattori abbonda — è verissimo — di cifra, egli si ripete assai, non è un cercatore; ma tuttavia ne' suoi paesaggi, disegnati con baldanzosa fermezza, la scala del chiaroscuro è percorsa da maestro, il gioco dell'ombra e del sole in mezzo ai rami della boscaglia è sempre vivace senza mai toccare al metallico; — e niuno lo vince nel saper colpire il tipo del soldato italiano.

Michele Tedesco — il sublime autore della *Morte d'Anacreonte*, espose un quadretto che di nulla cresce la sua fama. Lo ha battezzato *I regali della festa*; ed è una giovinetta in veste di color ceruleo, seduta entro un salottino tappezzato di cremisi, davanti ad un tavolo sul quale stanno dei fiori e dei gingilli. Ha un colorito più grazioso che vero, è segnato finamente, nettamente, ma oltre che la faccia e le mani della giovinetta sono terree di tinta, l'impressione complessiva è piuttosto fredda.

Accenniamo ancora come degni di speciale menzione, *La Pittrice*, di Francesco Didioni; *Un fiore che langue*, gentile fantasia di Raffaele Faccioli; *I due amici*, di Sigismondo Coen; *Il Ricordo del padre confessore*, fina e graziosa creazione di Ernesto Fontana, ed ispirate ai dolci affetti di famiglia, modeste di effetto, semplici di forma, ma molto espressive in verità le due tele, *La famiglia povera visitante un parente ricco*, di Giuseppe Reina, e *La visita d'una madre al suo primo nato presso la nutrice*, di Pacifico Buzio.

Nè tralascieremo di dire del pregevole contingente presentato dal sesso gentile nel maschio dipinto della signora Leonia Gastaldi-Lescuyer, *Nella stalla*; nella simpatica e soavissima composizione della signora Federica Giuliano-Gervasoni, *Dopo il ballo*, e nelle graziose e vivaci mezze figure ideali della signora Ferdinanda Gotti, fra le quali presciegliamo *La Nonna imitata* e *Il saluto militare*.

III.

Volgendoci in traccia di aure miti e di frescura, ricorriamo ai paesaggi, e in questa zona più vaporosa, e meglio adatta all'astratto fantasticare dei poeti, ci abbandoniamo alla vena inesausta del nostro Camerana. Ecco com'egli vi s'indentra da realista appassionato. —

Nel Canavese c'è un paesetto ridente; lo domina la massa bianca del castello, e a tergo gli stanno le prime falde alpine. Un torrente, il Levone, gli gira d'attorno: e presso al torrente sorride la verde egloga dei prati e dei boschi. In questi ultimi anni — giunta la buona stagione — si vedevano in mezzo a quei prati e quei boschi — ne' giorni azzurri — delle bianche ombrelle; e sotto le ombrelle si vedevano dei pittori. S'erano messi a studiare la campagna con un amore con uno slancio libero e schietto; figliuoli del tempo, secondavano anch'essi la universale aspirazione verso la realtà. Sbozzavano i loro quadri dal vero ed il più spesso li terminavano sul vero. Quella piccola schiera novatrice, allorchè scese nella lizza delle mostre artistiche, sollevò tremendi uragani. Il pubblico — educato da lungo tempo a scorgere nei quadri di paesaggio, non già il paesaggio, non già il vero, ma una cifra più o meno simpatica, una fantasmagoria più o meno poderosa o geniale — il pubblico, urtato così di fronte — recalcitrò, sentì sconvolte le sue abitudini patriarcali, gridò all'assurdo, all'orribile, alla frenesia. Fu allora che venne di gran moda, a Torino, quella denominazione altrettanto decrepita quanto imbecille di *arte dell'avvenire.* Non c'è parola che più rapidamente s'accetti e si ponga in circolazione quanto una parola senza senso; non si danno sciocchezze più enormi e perniciose delle sciocchezze che piacciono alle persone di criterio. Rivara — la umile Rivara — diventò la Babilonia della pittura di paese; i prati di Rivara, il verde di Rivara, il verde avvenire, la scuola dell'avvenire, — tutta codesta gioconda terminologia corse per le labbra di tutti; alle gentili signorine che non la sapevano ancor bene, i loro professori di pittura si affrettavano d'insegnarla. I piccoli rospi della stampa, come quando — in estate — battono sulle strade polverose i primi goccioloni della piova, uscirono a saltellare furibondi per il cammino di quegli audacissimi. Certi giornali discussero con pedanteria papaverica, eppure con lealtà gentilesca, la nascente rivoluzione: ma si udirono più spesso i latrati nell'ombra, si stamparono le contumelie della gente che non ha mai il coraggio di guardarvi in faccia e di gridarvi: « Sono io che vi accuso, io che vi combatto e vi nego.... » e la guerra fu lunga, fu ostinata, meschinamente rabbiosa.

A poco a poco la guerra diventò inutile. Un bel dì, gli oppugnatori si guardavano attorno — e videro che il pubblico li andava lasciando soli. Ciò che non avevano fatto essi, Burgravi dell'intelligenza, lo aveva fatto la moltitudine. Aveva camminato. Lentamente — ma visibilmente. Aveva cominciato a stancarsi della cifra e della fantasmagoria. Voleva uscire dal miraggio. Aveva sentito che in quelle tele, così fino allora vilipese, c'era qualcosa di meglio che un partito preso di stranezza; — quel recondito verbo dell'eterna Cibele, quelle fragranze intime e verginali dei campi cominciavano ad affascinarla. I critici allora, sempre col sussiego di prammatica, si pronunciarono in questo senso: che non tanto il pubblico erasi accostato ai novatori, quanto essi al pubblico. La cosa — fino ad un certo punto — è vera. Il De Avendano, l'influenza del quale fu grandissima sul nuovo drappello, il De Avendano che più di tutti ebbe a sostenere la tempesta degli assalti nemici, mandò quest'anno una veduta di *Quarto*, costrutta e dipinta erculeamente, piena di sole, ma senza poesia e del tutto accessibile a qualunque intelligenza; — ma poi in cambio non mostrò compiacere al pubblico nell'altra sua tela, *Sulla montagna*, sapiente nei rapporti fra quel terreno sassoso e quel cielo d'alba, stonata però alquanto nei verdi; e tuttavia — con buona pace dei critici — quella tela incontrò assai la simpatia dei visitatori. Nè *Sulla montagna*, è al certo un quadro pensato e condotto in maniera meno gagliarda ed elevata che *Un effetto di luna*, esposto due anni fa; ed in quel tempo, se *Un effetto di luna* si fosse metamorfosato in creatura viva, i critici ed i visitatori dell'esposizione l'avrebbero senza dubbio crocifisso. Concludiamo adunque, che se il De Avendano sorrise un poco al pubblico nella veduta di *Quarto* — che d'altro lato è un semplice studio dal vero in ampie dimensioni — un ritratto — il pubblico poi mostrò comprendere abbastanza la maschia individualità del paesista spagnuolo nell'altro suo dipinto. Noi confidiamo che il pubblico sarà per andare più innanzi, e speriamo eziandio che non dovremo registrare altre più facili condiscendenze del De Avendano.

Conservare ciascuno la propria impronta — pure al costo di conservare i proprii difetti — ecco la legge.

I due quadri del Rayper hanno la consueta malìa — vi gettano profondamente nelle braccia della libera campagna. Vi sorridono come due liete memorie — vi dicono ancora una volta questa leggenda immortale: il cielo sereno e le diafane ombre — l'erba piena di fiori e gli alberi pieni di voci.

Ha dipinto un quadro molto studiato ed un quadro vezzoso. Nel primo, che s'intitola *Settembre presso Rivara*, il sole proietta delle macchie fulgide sopra un cantuccio di prato, e rischiara un gruppo di piante. Il primo piano è tutto immerso nell'ombra; in mezzo al prato, una contadinella ed una pecora se ne vanno insieme vesso lo sfondo, che appare misterioso.

Nell'altro, *Fiori d'agosto*, alcune masse d'alberi d'un verde bruno e compatte nel fogliame, si allungano in iscorcio — e sotto, pure in iscorcio, ride nell'alta erba la bianca turba delle ombrellifere. Due rondini, forse di eccessiva grossezza e mal riuscite nel movimento, sfiorano, o meglio dovrebbero sfiorare col rapido loro volo quel gaio floreale. Nell'aria tremola il gran caldo, e l'orizzonte sfuma entro un vapore color di piombo liquefatto.

Il primo quadro, abbiamo premesso, è molto studiato; — diremo anzi che lo è troppo. Il Rayper, a forza di velature, finì per trascinarlo in una gamma fra il nero ed il turchino, che ne attenuò la freschezza primiera. Il secondo quadro è armonioso come un motivo musicale, come una strofa lirica. La natura suggerì — l'interpretazione dell'artista ha fatto il resto.

Vogliamo essere schietti fino al temine. Noi vediamo crescere nella pittura del Rayper un punto nero. Questo punto nero, gli artisti lo chiamano *chic*. Sistema, cifra, manierismo, convenzione, in altro lingnaggio. Ed è pur troppo il difetto che più blandisce le tendenze della folla. È una viziosa deviazione dall'arte severa.

Faremo la medesima osservazione ad uno fra i migliori paesisti e fra i migliori nostri amici — all'Avondo. Piacque la sua *Brughiera in fiori*, perchè rosea, chiara, poco vibrante di tono; Avondo la dipinse con un fare largo e decorativo che attesta pur sempre un ingegno elettissimo, una benr ara costituzione artistica, ma che non vorremmo spinto più oltre. Noi crediamo si possa fare dei quadri di paese, anche vasti, senza fabbricare della decorazione, anche ottima.

Non esiste ombra di manierismo nel Ghisolfi. Egli accetta e confessa il realismo della natura con l'ingenuità di un novizio. Non cambierebbe una linea — non modificherebbe un effetto. Peritoso interprete, ma fedele. Spira quiete il suo *Mattino in Aprile*, e riuscirebbe anche giocondo se per quell'ampio terreno si muovesse qualche macchietta. Preferibile, del resto, all'altra sua tela così fiacca e tutta volgente all'azzurro, intitolata *Mestizia*.

Il Ghisolfi ha due discendenti d'arte: la signorina Adele Savi, che rallegrò di molta luce primaverile un quadrettino grazioso, *Rive del Sangone;* — e Prospero Ricca, del quale havvi una tela timidamente disegnata, ma sobria e vera di colore.

Ma nel campo della pittura di paese, il più nuovo accento di poesia, la più profonda impressione, lo studio più sentito noi lo vediamo uscire dalla giovine scuola del Fontanesi. Prevediamo il bieco brontolìo che forse potranno qua e là suscitare queste parole, — ma il nostro giudizio è fissato, nè possiamo quindi cambiarlo, — e del resto siamo lietissimi di pensare così.

Marzo, il vigoroso quadro di Marco Calderino, certo non poteva realizzarsi che sotto l'insegnamento del Fontanesi; — ma pur mettendo a partito i precetti del suo maestro, il Calderino raggiunse questa meta esimia, di avere cioè raccontato le intimità del proprio pensiero, — di aver fatto una cosa sua e nel tempo stesso una cosa forte, — di avere per tal modo testimoniato con le proprie facoltà dei compiuti progressi. Che se anche la scelta del motivo fu dell'allievo, noi dovremmo accrescergli l'encomio. Simpatica scelta fra tutte. È un sito nel Giardino reale di Torino; — dei grandi tronchi ai due lati del quadro, e più lontano — in basso — la dritta linea di un viale. L'inverno è rigido ancora, la giornata è grigia, malinconica, piovosa. Quella è pioggia davvero; farla sentire così, ecco l'arte. Piove lugubremente. Si prevede che pioverà per un pezzo. Il terreno — eseguito a maraviglia — luccica per le sparse pozzanghere, le piante sembrano fradicie, i rami sembrano fumanti. I profili squallidi e brulli dei tronchi, dei rami e del basso viale si disegnano in bruno sopra il cielo bianchiccio. La tinta del cielo — giusta quanto mai — riuscì finissima, e solo nei valori dei tronchi si osserva qualche monototonia. Verso la destra, due figurine se ne vanno a braccetto.

Nel salone abbiamo incontrato una gioconda certezza. L'abbiamo incontrata nel quadro del Corsi, una marina: *Il forte di Sant'Andrea presso Corneliano.* Quella marina ci ha detto che il Corsi, quando sa riscuotersi dal mancipio delle pubbliche cure, — quando, sereno, chiede all'arte le splendide virtù della creazione, l'arte lo esaudisce — l'arte benedice all'opera sua. Egli può andar contento della sua tela di quest'anno assai più che di qualunque fasto in altro giro di cose. Le burrasche sul mare valgono molto meglio, per lui artista, che certe altre burrasche.... sulla terra. Quella marina ci disse ancora che il Corsi, quando voglia elevare a livello del proprio talento la propria costanza, potrà estendere largamente nel paese la sua fama di marinista. Nel quadro adesso esposto, non è nuova la linea, ed il cielo ci sembra povero d'aria e di scorcio; ma tutta quanta la parte d'acqua e massime una terribile, scrosciante onda centrale, difficilissima per qualunque artista, espressa con suprema bravura dal Corsi, ottennero il plauso ampio del pubblico e devono anche ottenere il plauso della critica.

Aggiungiamo pochi altri nomi aggraditi ed apprezzati dal pubblico; Angelo Beccaria, il quale, *Nel parco*, ci ridiede una

delle sue vaghe ed eleganti composizioni; Gaspare Bugnone, il solitario valligiano, costante abitatore dei boschi che mandò una delle elette e fine sue ispirazioni *Le prime foglie;* Luigi Steffani, ritornatoci in campo coll'usata maestria e colle sue *Due giovenche;* Domenico Roscio che ha trattato la sua *Valgrisanche* con una preziosità di linea topograficamente fedelissima; Guglielmo Ciardi da Venezia, pittore accurato, cercatore del vero e della luce, e ci arresteremo per non entrare nel novero di molti altri, i quali ancorchè valenti non aggiunsero una parola di più coll'opera loro al nome anteriormente acquisito.

Anche la pittura di *natura morta* noverò parecchi rappresentanti; tra questi prescegliamo il cav. Gonin Francesco, che non isdegnò piegare il potente suo ingegno a pennelleggiare con superba arditezza la sua *Caccia permessa*; il paesista Pietro Sassi colle *Frutta* trattate con molta evidenza e vigoria di colorito; la signora Michis-Cattaneo che ci offriva que' vaghissimi *Fiori pel carnevale.*

Citeremo nella pittura di ritratti Leonardo Gasser e Giuseppe Giani, per le teste di fantasia Felice Barucco, e quindi, costretti dalle rigorose esigenze dello spazio che ci viene mancando, riserbiamo l'ultima colonna della rapida rassegna alla scultura.

IV.

Sta assorto in una meditazione profonda il *Pico della Mirandola* esposto da Federico Gaetano Villa. Il Villa, giovane romano, si fortificò negli studi sotto il buon insegnamento del Tabacchi; e con la sua statua procaccia onore a se stesso, rende omaggio al maestro. L'adolescenza di Pico, mesto preludio di una vita brevissima, — quella romita, eccezionale adolescenza tutta raccolta, come in un santuario, nella calma del pensiero, — gli parve poetica e degna di ricordo; ed egli svolse il tema prescelto con quell'amore, con quella diligenza che nascono dall'averlo profondamente compreso e sentito.

Il dottissimo amico di Lorenzo de' Medici, il futuro avversario dell'astrologia è seduto sopra un gotico scanno, la testa reclinata sul petto e il mento appoggiato sulla destra mano — una manina di aristocratica e nervosa eleganza; con l'altra, che è posta sotto il gomito destro, tiene semiaperto un libro; — folta, morbida e degna delle carezze d'una regina, gli adombra la fronte l'onda dei capelli; l'occhio contempla vagamente qualche remota e misteriosa riva dello scibile umano.

Forse, nel profilo, nella posa, nell'effetto complessivo, il marmo del Villa può rammentare il *Colombo* del Monteverde; — può rammentarlo, ma in modo lievissimo, e del resto ci consta che il Villa non ebbe a veder mai, prima di mettersi a questo lavoro, la creazione magnifica dello scultore genovese.

Rivive intiera la maschia e penetrante figura del *Brofferio* nel busto in iscagliola eseguito da Gabriele Ambrosio; — il soffio della parola erra su quelle labbra, da cui tanto fuoco di eloquenza e tanta simpatia di voce sgorgò e si diffuse ad elettrizzare le turbe.

Luigi Belli, ha modellato in iscagliola, con molta larghezza e molta verità, un busto — ritratto d'uomo — il litografo *Doyen* recentemente deplorato.

Egli pure, nel suo progetto per un *monumento sepolcrale a Massimo d'Azeglio* ha scritto l'austera elegia del dolore. Ai fianchi del basamento, due figure allegoriche da eseguirsi poi in marmo — la Letteratura e la Pittura — seggono in atto di mestizia cupa e concentrata; in mezzo di esse, nel basso, stanno raggruppati, come a trofeo, parecchi emblemi in bronzo dell'arte e della milizia; di bronzo eziandio sarebbe la lucerna mortuaria che è collocata più in alto. Sul basamento elevasi un trapezio di oscuro granito, e vi campeggia nel mezzo il profilo in bassorilievo dell'estinto glorioso; la serpe — il simbolo antico dell'eternità — lo attornia. Tutto il monumento è sormontato dalla superba maestà di un'aquila con le ali spiegate; — anch'essa in bronzo.

Non può ravvisarsi, per avventura, carattere nuovo nel progetto del Belli; ma vi è senza dubbio, in compenso, la giusta espressione, il ricordo completo dell'uomo che lasciò alla patria questo retaggio solenne, l'esempio della più nobile fermezza e le opere di una cara, luminosa intelligenza — e dal complesso delle proporzioni, della posa delle figure, anche dai ben calcolati contrasti del granito, del marmo bianco e del bronzo, emana un'armonia pensierosa e severa, emana il sentimento di quella calma che non ha termine.

Dopo i successi della scuola ci sia concesso di rallegrarci col maestro, il bravo Odoardo Tabacchi, per la gentile sua *Psicotera* o Cacciatrice di farfalle. Egli ha voluto provare che anche per la scultura, musa seria e solenne, possono esservi momenti gai di vita intima, ne' quali venga concesso di abbandonarsi alle leziosità del gusto, ai vezzeggiamenti della moda, ai pizzi, alle trine, al volteggiar volubile dei nastri. — Sotto quest'aspetto considerata, vera statuina di genere, la è cosa perfetta di gusto, di grazia, di leggiadria. — Essa sta alla statua propriamente detta, come la romanza sta all'epopea. Aspetteremo a considerare con maggior gravità l'esimio scultore nella *Martire cristiana* che sta preparando per la mostra nazionale di Milano.

Appartiene anche a codesto genere, tutto brio, tutto venustà, che è per sè molto seducente, il bozzetto in creta che Angelo Cuglierero intitolava *Reminiscenze del Bogo*, un caro gruppettino commemorativo del Ballo fantastico artistico del nostro carnevale; una coppia fortunata concepita con insieme così aggraziato, e spiccante per eleganza di forma, da rispondere pienamente al vago ricordo della festa, e al canto del cigno, che la consacrava con le più care memorabili strofe del piemontese vernacolo.

Ci rimane ora a dire del progetto di un monumento del quale la stampa fu concorde con molto plauso ad accoglierne e diffondere il concetto pel desiderio di vederlo tradotto in atto, mercè la soscrizione nazionale; uno dei più felici ad afferrarne ed esprimerne l'idea fu il corrispondente del *Fanfulla* a cui cediamo la parola.

Debbo dire una parola di approvazione e di lode al progetto di monumento concepito dal conte Panissera, e fatto eseguire dal signor Luigi Belli, allievo dall'Accademia Albertina.

Non è un modello, ma un semplice bozzetto, per dar forma all'idea.

Un gruppo di Titani, s'aggrappa, s'avvinghia, rotola coi monti schiantati dal fulmine, che franano su loro: chi coi larghi petti e le robuste braccia tenta un ultimo conato contro l'ira del cielo, chi si incurva, chi cade, chi giace: in tutti si appalesa la verità, la lotta e la vita.

Sovra di loro in alto, sull'ultimo ciglio del masso, col piede leggiero siccome cosa divina, sta il Genio, protese le grandi ali al cielo, accennando tre nomi incisi nel granito.

Sommeiller, Grattoni, Grandis.

Il contrasto fra la serenità di quell'angiolo, ed il bieco atteggiarsi dei fulminati, il contrasto fra quelle forme erculee, e quei contorni femminei, aerei, mi pare la più eloquente ad un tempo, e poetica espressione del divario che corre fra la forza bruta e la potenza dell'intelletto.

La prima procombe e s'accascia, mentre l'altra sempre giovane aleggia su quella, e s'illustra e vive di trionfi sempre rinnovati.

L'idea di Panissera è fra le più vigorose e le più gentili, la poesia e l'arte vi si confondono e la rendono felicemente completa.

Resterà essa, come molte cose buone, dimenticata e negletta?

Solo l'iniziativa privata accennò finora ad eternare il nome di Sommeiller. Ai promotori la meritata lode; ma mi pare che più che ad una persona, si dovrebbe alla memoria di tanta opera erigere ricordo, e siccome all'opera sono strettamente collegati tre nomi, così vorrei vederli dividere uniti le gioie del premio, come uniti divisero il lavoro e le lotte.

Il paese che si gloria di quei nomi, li scriva a caratteri d'oro, sul culmine di quel monumento che sorgerebbe a dire, che ove nacquero i grandi concetti ed i tenaci propositi, vivono e si manifestano le grandi riconoscenze.

Dio volesse che fra qualche anno, allo straniero che verrà fra le nostre mura, piena l'anima e la mente della grandezza di quel lavoro per cui le Alpi non sono più che un nome, e chiederà qual tributo la primogenita delle città subalpine abbia pagato a quei suoi figli, gli venisse additata, bella, maestosa, questa opera degna dell'arte italiana.

E noi, esultanti, ripigliamo la penna per concludere, annunziando che va ogni giorno pigliando maggior radice la probabilità di veder tradotto in iscala colossale il lodato progetto, ora che, compiuti al medesimo alcuni perfezionamenti, si è acquistata la certezza che l'egregio Tabacchi, associandosi all'idea ispiratrice del conte Panissera, presidente dell'Accademia Albertina, assumerebbe, nella sua qualità di professore di scultura, la direzione del lavoro, affidandolo agli allievi più provetti, ai quali servirebbe di nobilissima gara nel portare ad esecuzione il ragguardevole monumento. Apprezzando molto il peregrino pensiero, noi ravvisiamo mercè di esso risolti due grandi problemi; quello cioè, di un risparmio di spesa ragguardevole nella produzione stessa dell'opera gigantesca sorgente a decoro del patrio splendore, raggiungendosi così più agevolmente la cifra sufficiente, mercè il concorso della soscrizione nazionale; e quello altresì non meno degno di rimarco, che sta nel rendere produttrice la facoltà stessa educativa dell'Accademia, facendo feconda ed utile l'applicazione diretta dell'insegnamento ad opera duratura e d'interesse nazionale; per modo che mantenendosi in tal guisa illeso il principio (da molti combattuto) delle Accademie, si consacrerebbe come salutare innesto sopra il medesimo la tradizione, da non molto dissepolta dal passato, e tanto decantata dell'antica artistica *bottega*.

Al medesimo concetto ha voluto il Panissera informare l'erezione della facciata del palazzo della Società promotrice, della quale apparve presentato il progetto al pubblico gli ultimi giorni dell'Esposizione. Ottenuta dal R. Governo la fondazione nell'Accademia Albertina della Scuola di pittura industriale e Ceramica, che venne affidata al valente cav. Giuseppe Devers, ei fe' parimente proponimento di far portare, coll'assistenza di lui dirigente, dagli allievi in atto quella grande parete storico-monumentale, la quale rimarrà simulacro patente della rinata industria artistica, che fu reputata classica e così pregiata nei migliori secoli addietro anche appo noi, e sarà simbolo durevole ad un tempo d'una nobilissima iniziativa, che varrà senza dubbio ad arrecare coll'esempio decoro al paese, e sorgente di cospicui vantaggi per la patria artistica coltura.

*

TAVOLE

PECORAIA

Statua di Cesare Fantacchiotti, *da Firenze.*

Acquaforte di Giuseppe Monticelli.

Sulla *Nuova Antologia* dello scorso giugno, Camillo Boito studia l'indole artistica e la potenza di quattro giovani scultori fiorentini, — il Cecioni, il Grita, il Rivalta ed il Fantacchiotti figliuolo. Intorno a quest'ultimo, dopo averne considerato due statue — due fanciulle, — il forte critico ne affisa due altre, e scrive così:

« Al giovine Fantacchiotti piacciono le fanciulle. Ecco una caprara giovinetta, che sul balzo d'un monte giuoca con la sua capra: le mostra una brancata di edera e la ritira, afferrando con l'altra mano al collo l'animale per tenerlo discosto, e ride. Ecco una pastorella bambina, che ha un agnellino a' piedi, e che con la mano distesa all'altezza delle ciglia si fa ombra agli occhi per vedere lontano. Come sono furbe e vive quelle faccie, e que' corpi graziosi, ma da contadinelle; e come invece le membra e i volti delle altre due ragazze appariscono dilicati e da cittadine! E nel lavorare il marmo il Fantacchiotti ha la finezza e l'abilità lombarda, la quale non è senza pericolo, perchè a poco a poco trascina la modellatura, la composizione e finalmente lo stesso pensiero al lezioso. La facilità del mostrare nella superficie del marmo ogni cianciafruscola, con grande compiacimento dei guardatori volgari, fa sì che alla lunga l'arte, badando meno al di dentro, si contenti del di fuori, e svanisca nell'industria ».

ELEUTERIO PAGLIANO

Acquaforte di Francesco di Bartolo.

Ed egli era da lungo tempo aspettato. Non poteva starsene lontano più oltre. Anch'egli doveva essere qui. Anch'egli doveva entrare nel panteon radioso, trovarsi nella possente schiera insieme al suo grande amico il Morelli, d'accanto all'Altamura, d'accanto all'Ussi ed al Gamba. Il suo posto era già marcato dalla sua fama. Diremo anche meglio, dalla sua vita d'artista e di patriota.

Perchè Eleuterio Pagliano, pittore, ha fatto *L'incontro di Laura e Petrarca*, ha fatto l' *agguato per la uccisione di Buondelmonte*, *La convalescenza di Baiardo a Brescia*, *Garibaldi al passo di Sesto Calende*, e molti quadri ancora e splendidi ritratti e decorazioni mirabili; a Bruxelles, nella mostra di acquerelli, ebbe altissimi onori; — e Pagliano, volontario garibaldino, si è visto la morte in faccia sui campi delle patrie battaglie, fu parte egregia nel poema del risorgimento nazionale. Se l'arte lo baciò esultando sopra la fronte, la patria gli ha fregiato il petto coi segni sacri del valore.

Pagliano è di Casale nel Monferrato. Ci torna dolce il rammentarlo per il fervido amore che portiamo a quella nostra città nativa. Ci torna dolce il rammentarlo, quantunque sappiamo che la sua patria seconda — la sua patria d'artista — sia Milano.

Al postutto, il suo nome non appartiene a Casale, non appartiene a Milano, — appartiene all'Italia, all'arte, all'ideale — alla gloria.

TRITTICO IN AVORIO

DEL SECOLO XIII

appartenente al Museo Civico di Torino.

Eliotipia (*Vedi questa dispensa a pag.* 106).

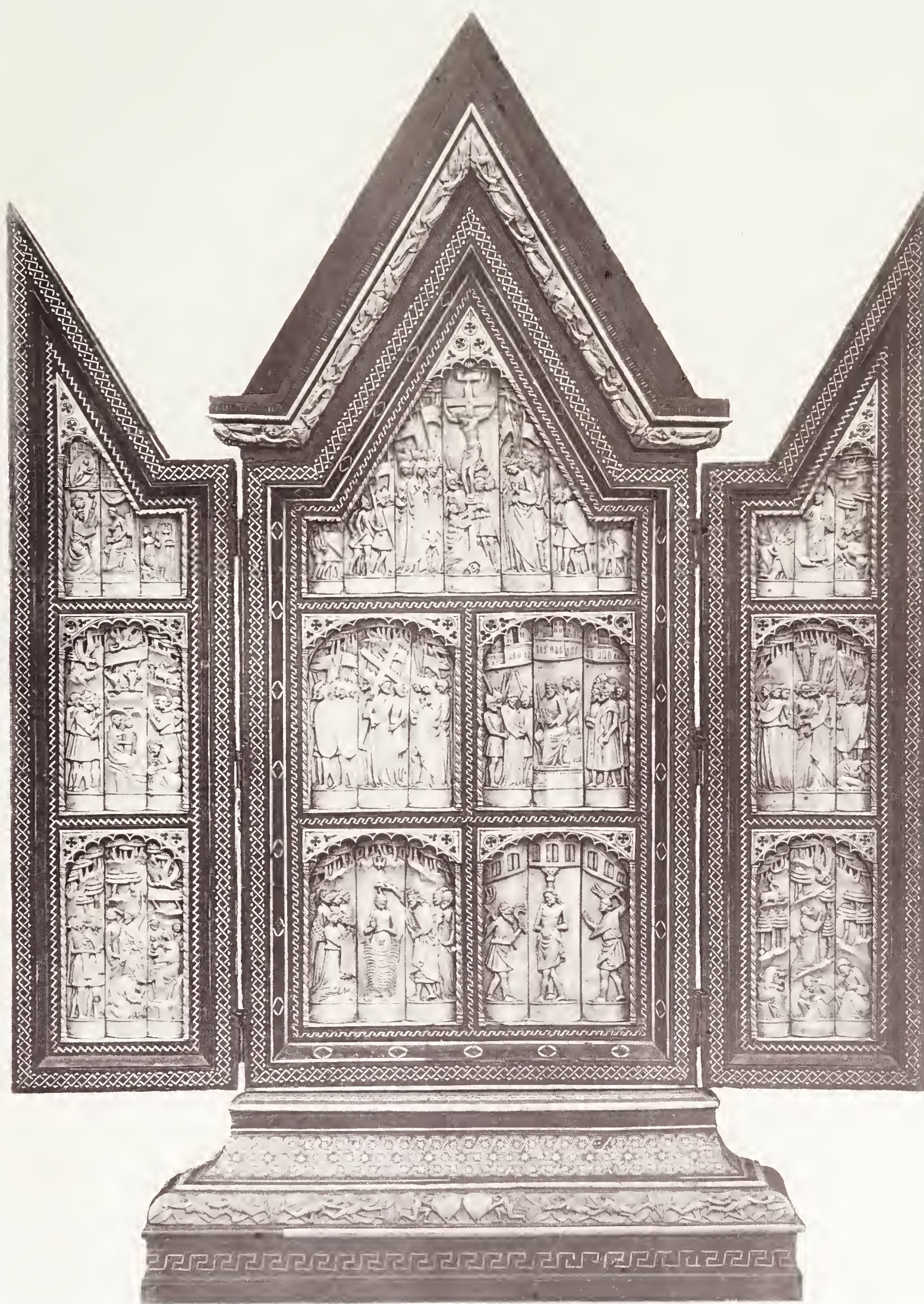
L'opera è giunta fino a noi — ma non il nome dell'autore, non l'epoca precisa nella quale venne condotta, nè il sito. Essa è giunta fino a noi — placida strofa, eco lontana del vasto inno religioso che a quei giorni cantavasi da tutte quante le arti. Forse — mentre l'ignoto scultore d'avorio lavorava questo trittico — Nicola Pisano, sdegnando le produzioni del suo tempo, volgevasi verso i capolavori dell'antica Grecia — e Fuccio elevava in San Francesco di Firenze la tomba magnifica della regina di Cipro — e Marchione incideva il proprio nome sopra la porta della cattedrale d'Arezzo.

E ovunque il sole dell'arte gotica si alzava trionfalmente nelle bianche serenità della fede.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente Luigi Rocca.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

Stamperia Eliotipica Roma *Torino, Fot. Subalpina*

TRITTICO IN AVORIO

DEL SECOLO XIII.

appartenente al Museo Civico di Torino

L' ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

Istruzione Artistica

DEL DISEGNO ELEMENTARE E SUPERIORE — AD USO DELLE SCUOLE PRIVATE E PUBBLICHE D'ITALIA

Per **PIETRO SELVATICO** (*)

e incidentalmente di altre pubblicazioni di argomento analogo.

UNA delle cause per cui le arti sgraziatamente poco prosperano nel nostro secolo in Italia, sta, giova con amarezza confessarlo, nella indifferenza degli Italiani; non va immune da tal vizio, oramai fatto quasi cronico, in massima parte anche la stampa periodica, alla quale incombe il serio mandato di indirizzarvi la mente del pubblico dandogli ragguaglio degli sforzi generosi di que' forti ingegni che con tenacità costante si adoprano a diffondere il lume vivificatore della artistica educazione nella popolare coltura. Da due mesi ormai vide la luce la recente opera del Selvatico, il cui nome solo suona nel campo dell'artistica dottrina come autorità incontestabile; e salvo il giornale *Il Diritto* nissun altro periodico ne disse verbo, per quanto diffusa sia stata la notizia della detta pubblicazione! E sì che l'importanza della materia o per dir meglio la necessità urgente di provvedere ad un concorde sistema d'istruzione è da qualche anno vivamente sentita; parecchi scritti staccati hanno accennato al desiderato miglioramento; e questo fu oggetto di discussione al primo Congresso artistico di Parma, a quello Pedagogico di Napoli dello scorso anno, dove il tema fu svolto con sintetico acume, e concretato nella da noi lodata Relazione della Commissione speciale di disegno presieduta dall'insigne Domenico Morelli. Questo argomento, che ha suscitato ormai cotanto interesse, è assegnato per le discussioni in due delle sezioni del prossimo Congresso artistico di Milano; epperciò l'opera del Selvatico giunge fra il mare agitato dei disparati pareri, e delle inveterate consuetudini come faro di salute a illuminare molti punti salienti della quistione con opportunità la più propizia.

(*) L'insigne scrittore avendo ricevuto l'onorifico incarico, con altri due eletti, di dar giudizio formulato e stampato entro il corrente mese sul Concorso d'Architettura per la gran fabbrica da erigersi in Piazza delle Erbe presso al Salone di Padova, da noi annunziato, cui presentaronsi ben trenta concorrenti con grandissima serie di disegni, è stato costretto a sospendere la interessante dissertazione sui Quesiti del Congresso di Milano iniziata nella precedente dispensa; la Direzione di questa Rivista nell'intento di riparare in certo qual modo alla promessa continuazione, ne riprende il filo con argomento quasi identico facendo luogo al presente articolo, che potrebbe riferirsi ai temi destinati a discussione pe' Quesiti della IIª e IIIª Sezione del Programma pubblicato dal Comitato esecutivo del Congresso.

Accenniamo lo scopo dell'aureo libro colle parole stesse dell'autore:

Io non mi proposi in esso che di tornar a vita e di ordinare, il meglio che da me si poteva, gl'insegnamenti coi quali i nostri grandi artisti del passato (i Greci compresi) ammaestravano i giovani al buon disegno. E tale scopo me lo proposi per la buona ragione, che quegli insegnamenti stimo assai migliori dei moderni, almeno degli usati adesso in Italia, ove in fatto di istruzione artistica si cammina a caso sul terreno aggelaticcio dell'empirismo, negligendo affatto le tradizioni degli avi, alle quali però non si tralascia di tributare vani quanto ipocriti ossequi rettorici.

Ond'è che l'essenziale di questo scritto io trassi dai precetti che ci lasciarono i trattatisti più celebri dei secoli XV e XVI, e in particolare da quelli dell'immortale Leonardo da Vinci, il sovrano fra gli ammaestratori d'arte.

Ove gli scritti di quei sommi non mi aiutarono abbastanza a tracciare un graduato catenamento del metodo da seguirsi, tentai di indovinarlo nelle opere de' sommi, sì dipinte che scolpite od architettate, spettanti alle arti maggiori od anche alle minori; e, più che nei lavori compiuti, lo cercai nei loro disegni originali, in cui meglio si rivela quanto di padronanza avessero già acquistato nella educazione dell'occhio e della mano, i due istrumenti dalla perfezione de' quali dipende la potenza di riprodurre bene gli oggetti dal vero, e di estrinsecare spiccatamente i concetti della fantasia.

Nè per questo ho tralasciato di profittare dei consigli porti così dai migliori trattatisti moderni che si presero a còmpito d'istruire nel disegno industriale, come dagli altri che dettero lezioni soltanto su quello proprio alle arti maggiori.

Quanto al primo, assai mi giovarono parecchie avvertenze pratiche registrate nelle egregie opere recenti dello Schreiber, di Ottin, di Gillet (1). Quanto al secondo, trassi buone norme e dal gran *Trattato della pittura* del Montabert, e dalla *Grammatica delle arti del disegno* di Carlo Blanc, e dall'oscuro ma ponderato libro del Riegel, *Sul fondamento delle arti belle* (2).

In tutta questa rapsodìa del meglio che ho saputo rinvenire sull'argomento, una cosa per altro è mia, veramente mia; ed è l'ordine secondo il quale bramerei distribuito l'insegnamento, ordine ch'io tentai di esporre in modo da riuscire ad una simultanea educazione della mano, dell'occhio e dell'intelligenza. Nè mi sarei fidato di avere a guida il solo mio raziocinio in tale distribuzione, se non avessi potuto provarne coi fatti la ragionevolezza. Volli dunque sottoporla all'esperienza mia e di altri, al par di me persuasi delle dottrine in questo libro propugnate. - E codeste esperienze mi offerirono opportunità di poter introdurre, come parti essenziali dello insegnamento, alcuni esercizi, che, sebbene non accennati nei libri dei trattatisti, neppure più recenti, per altro si indovinano nello esaminare le opere de' nostri migliori artisti.

(1) Schreiber, *Das lineare Zeichnen*; Leispzig, 1871, in-8°. Ne fu pubblicata di recente una buona traduzione italiana, per cura del cav. Biscarra, col titolo: *Il Disegno lineare; Corso pratico per artisti ed industriali, ecc. ecc.* Torino, Loescher, 1872.

Ottin, *Méthode élémentaire du dessin*; Paris, 1868.

Gillet, *Enseignement collectif du dessein par démonstrations orales et graphiques*; Paris, 1868.

(2) De Montabert, *Traité complet de la peinture*; Paris, 1829.

Ch. Blanc, *Grammaire des Arts du dessin*; Paris, 1870.

Riegel, *Grundriss der bildenden Künste*; Hannover, 1865.

Son essi:

a) il contornare a primo segno colla penna da scrivere;

b) il delineare a mano levata sopra piani verticali, o sotto de' soppalchi;

c) lo imparamento della plastica siccome mezzo aiutatore d'ogni branca dell'arte.

L'esperienza mi persuase anche di un'altra cosa, su cui più d'uno, ne son certo, moverà le meraviglie: mi persuase, cioè, che in un corso di disegno puramente elementare non debba entrarvi quel gran problema che nè filosofia nè arte solveranno mai, l'uomo. La figura umana, considerata nel suo complesso come nelle sue parti, è difficile a rappresentarsi bene anche dai provetti, molto più quindi da giovani che non sanno ancora secondo quali leggi geometriche o prospettiche si debba disegnare dal vivo. Io quindi pensai di serbarne le norme nella seconda Parte di questo lavoro, consecrata allo insegnamento superiore. . . . .

Tutto questo che per via negativa o positiva costituisce la differenza di tale lavoro da altri congeneri pregevoli, pubblicati in Italia, potrebbe essere tutt'altro che rassicurante, fatta ragione che sono ancor pochi in Italia i propugnatori del metodo e delle norme da me presentate come le migliori, e meno ancora quelli che seguitino praticamente il primo e le seconde. Per buona ventura l'uno e le altre acquistarono altrove sanzione dal fatto, mediante i sistemi introdotti dai surricordati autori francesi e tedeschi, sistemi che in moltissime parti si conformano al mio, perchè tolti dalle medesime fonti. Laonde l'insegnamento così condotto in Germania ed in Francia, ci dette e ci dà valentissimi disegnatori, sì nelle industrie ornative, sì nelle arti maggiori.

Il Selvatico divide l'insegnamento in due parti: il *disegno elementare*, che vorrebbe destinato ai corsi tecnici e alle scuole private; il *disegno superiore*, da lui indicato ad uso delle Accademie di Belle Arti. Pone anzitutto per base che il disegno abbia a far parte essenziale della istruzione primaria, considerandolo come linguaggio che spesso esprime più della parola.

Gli è per questo, che lo imparamento del disegno non è soltanto una necessità per tutti i professionisti d'arti fabbrili, pei meccanici, pei costruttori in legno ed in muro, pei lavoratori di pietra, ecc. ecc., e più che tutto pegli artisti delle arti maggiori, ma diventa eziandio un eccellente ausiliario a tutte quelle scienze le quali possono, a mezzo della immagine materiale, rendere più comprensibili le loro dimostrazioni e le loro esperienze. Tali sono, ad esempio, la fisica, la storia naturale, la anatomia umana, la medicina, la chirurgia, la geografia, l'archeologia in tutti i suoi rami.

Accenna ai vizi dell'insegnamento tenuto finora dai docenti con poveri e disuguali risultati in tesi generale, e prescrive i rimedi:

1° Col suggerire abili maestri, che vorrebbe, se riconosciuti veramente capaci, più decorosamente retribuiti;

2° Coll'indicare a mezzi più idonei all'insegnamento la convenienza de' locali e loro suppellettile, i buoni esemplari e modelli, de' quali arreca una distinta veramente preziosa applicata ai vari stili, la giusta

misura del tempo disponibile all'apprendimento delle materie insegnate, ed in questa parte entra ne' più minuti particolari con analisi pratica pregiabilissima;

3° Col riconoscere la necessità di stabilire il metodo.

Si credette per molto tempo che in fatto d'istruzione concernente il disegno e le discipline sorelle, fosse, non già solo inutile, ma dannoso qualsiasi metodo. Stimavasi allora il migliore de' partiti modificare l'insegnamento a seconda de' casi, adattandolo, cioè, all'indole e alle inclinazioni degli scolari e al tempo di cui questi potevano disporre.

Simile assenza del metodo, che spesso portava con sè anche quella dell'ordine, ha prodotto il tristissimo frutto, che, nelle più fra le scuole pubbliche di disegno, lo ammaestramento procedesse a trabalzi, e somigliasse spesso una tela di Penelope, in cui vedeasi disfatto un giorno ciò che erasi, se non bene condotto, abbozzato almeno nel precedente. A dì nostri si conobbe l'errore, e per una delle solite controspinte della reazione, si volle il metodo anche dove forse non ve ne era bisogno: soltanto non si riuscì a mettersi d'accordo sulla significazione di questa parola.

Stabilisce per tanto come base la geometria nelle sue tre parti rappresentabili: cioè piana, solida, descrittiva, e ciò per constatare l'essenza reale degli oggetti e la loro configurazione positiva.

Dal fatto reale passa a dar ragione delle apparenze dei prodotti geometrici nelle loro correlazioni colle leggi dell'ottica, ed entra nel campo della prospettiva, della disciplina cioè che insegna a tracciare su di un piano le forme, non come sono materialmente, ma quali appariscono all'occhio per la teoria degli scorci, deducendone la ragione da dettati matematici.

Ammaestra in questo còmpito i giovani a valersi con sicurezza scientifica dei due principali *fattori* del buon disegno, la *mano* e l'*occhio*, servendosi di spiegazioni lucidissime e di tavole dimostrative con molta chiarezza appropriate.

Percorso il disegno geometrico a mano libera, e gli elementi di prospettiva, passa agli esercizi del rilievo, e quindi alla teoria del chiaroscuro, svolge le avvertenze esposte nel suo trattato dal sommo maestro Leonardo da Vinci e le collega coi sistemi nuovi introdotti da dotti stranieri e specialmente dal Gillet, insinuando all'uopo opportune citazioni.

Sull'indirizzo generale di questa parte dello studio ci piace coll'autore ripetere:

Ho già detto più sopra, che l'imparamento del disegno avrebbe a dividersi in due stadii; l'uno destinato ad essere istromento di cultura universale, l'altro via a studi di applicazione concernenti e le industrie e le arti maggiori.

Tale pensiero è antico in me, e altra volta non mi peritai dal manifestarlo, ma trovò scarsa accoglienza. Parve a molti, che la mia distinzione condannasse tutti coloro che non possono professare qualche ramo d'arte, a serrarsi in una cerchia d'istruzione troppo arida, la quale li priverebbe di quanto ha di più dilettevole il disegno, la riproduzione cioè di bei modelli. Mi si accusò fra le altre, di isterilire la mente e l'occhio coi seccumi geometrici, quando l'una e l'altro andrebbero educati a comprendere la bellezza del vero, e a saperla degnamente rappresentare.

Se non mutai opinione allora, meno mi sento disposto a mutarla adesso che la vedo sorretta, e, di più, lumeggiata con ben maggiore forza di ragioni, nella pregevolissima Relazione già citata, sullo insegnamento del disegno, offerta al Congresso pedagogico tenutosi in Napoli nel decorso anno.

Trattandosi di uno scritto che è noto a pochi perchè poco diffuso, credo che sarò ringraziato dai lettori se riporto qui due brani in cui si dimostra la necessità della riferita divisione.

« La Commissione è venuta in questa idea, che nella « materia che ci occupa non deve considerarsi il disegno « come il principio di una carriera qualunque, o come « un semplice abbellimento sociale dello spirito, ma come « una parte importante di educazione per tutte le classi, « come coltura generale, indispensabile ai produttori e « ai consumatori, quanto è indispensabile il saper leggere « e scrivere, e sempre indipendentemente da ogni appli- « cazione ». . . . .

« Dopo i principii esposti divien chiaro che l'insegna- « mento debba subito cominciare da ciò, che, in modo « diretto, valga ad educare l'occhio dell'alunno a ben di- « stinguere gli *spazi* o le *forme* e ad esercitar la sua « mano a ritrarli; debba continuare sino a che questa « educazione e questo esercizio dia risultati soddisfacenti, « e debba cessare quando diviene applicazione. Lo scopo « di questo insegnamento è di porre il giovane nel caso « di poter delineare fedelmente e il più semplicemente « che sia possibile, ciò ch'egli vede. — E basta. »

L'autore tratta dei modi da usarsi nelle correzioni, e propende ad ammettere di preferenza le correzioni reciproche fra alunni, metodo che s'accosta a quello del mutuo insegnamento. Suggerisce gli esercizi di memoria coll'appoggio di lodati autori, ravvisandoli utili specialmente nel ripetere a mente un esemplare dopo correttamente copiato dal modello. Desidera avvezzare lo studioso al disegno a penna da scrivere e al disegno verticale, essenzialissimo specialmente ai decoratori, ed ai professionisti delle arti fabbrili, e raccomanda che l'allievo non trascuri di impratichirsi altresì nella platisca ornamentale enumerandone gli indubitabili vantaggi.

Passa in seguito alla geometria descrittiva e sue applicazioni all'architettura, al disegno di macchine e di topografia, raccomandando pei siffatti studi il programma del prof. Giuseppe Colombo.

Conchiude finalmente questa prima parte importantissima collo stabilire le modalità progressive di siffatti studi fissando le materie per ogni singolo corso di studio, in guisa che in quattro anni sarebbe compreso l'intero periodo elementare.

Facendo plauso al logico ordinamento, ed al tatto pratico col quale è disposto, non che alla incisiva lucidità di esposizione, spoglia da quell'astrusa cattedratica gravità, che assai sovente rende aspra e disgustosa la trattazione didattica, ci associamo fin qui integralmente ai sapienti dettami dell'autore.

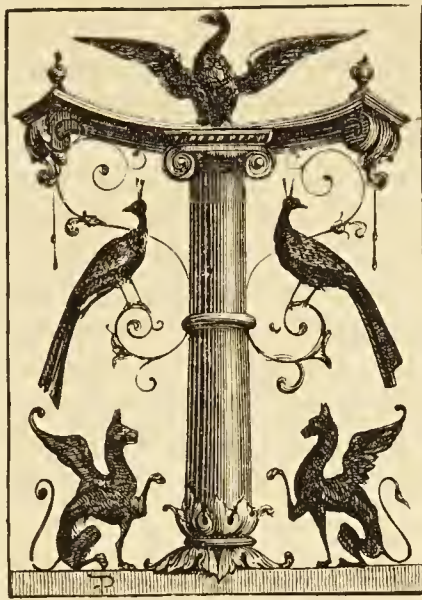
C. F. Biscarra.

(*Continua*)

Arte Contemporanea

PITTURA NAPOLITANA

(Continuazione: vedi dispensa di Maggio).

VI.

Tra gli artisti napolitani di qualche considerazione, l'ultimo de' barocchi fu il Bonito, il quale sebbene appartenesse a scuola che decadeva, ebbe non pertanto volontà, energia, iniziativa, degne di tempi migliori. — Di questo artista non si seppe valutare il merito fino a pochi anni addietro. Era necessario che il buon gusto per le arti si rialzasse fino al punto di vista della critica moderna per collocare il Bonito nel posto che gli compete. Egli era certo il più robusto coloritore dei suoi tempi; spesso la sua tavolozza raggiunse la forza dei bravi artisti veneziani del miglior secolo; intravide per tempo che i suoi contemporanei erano sopra una falsa via; che l'arte doveva abbandonarsi ad altre ricerche, seguendo le orme dei grandi maestri, non già nella forma esteriore, ma nel modo con cui interpretavano la natura e la rannodavano all'ideale dei propri tempi.

Il Bonito aveva studiato con Solimene insieme al Conca, al De Mura ed altri valenti artisti; fu ritenuto inferiore ai suoi compagni, ma le sue opere attestano il contrario. Paragonando parecchi dipinti di quel secolo non sarà difficile lo scorgere come il Bonito sia il solo che non sempre pieghi il capo allo stile dominante; negli altri il *manierismo* raggiunse l'ultimo grado di esagerazione; in lui lo studio della natura è spesso evidentissimo. Il Bonito aveva il presentimento della grande arte che doveva rifiorire nel secolo decimonono, e deve considerarsi come il precursore dei forti coloristi moderni.

Cominciò questo fervido ingegno dal dipingere quadri di *genere*, ed ebbe ben presto fama di valente artista; ma la sua particolare attitudine a riprodurre il vero fece di lui il più popolare ritrattista dei suoi tempi; e fu chiamato a Corte, ove dipinse le sue più notevoli tele come pittore del Re. In Roma conobbe Mengs ed altri artisti di riputazione; ma la sua *maniera* non venne punto modificata; tenne fermo, non lasciandosi trascinare dal dottrinarismo in moda, alla grande scuola della natura che gli fu sempre di guida. Tornato in Napoli eseguì parecchi ritratti su tela, su tavola, su rame; la sua fama esercitò una salutare influenza ed è merito suo se un raggio di luce brillasse in mezzo alle nebbie che regnavano fitte sul cadere del passato secolo. — Tra gli ultimi dipinti di lui sono più degni di ricordo — l'*Abdicazione di Carlo III* e la partenza di questo principe dalle Due Sicilie, che si possono vedere nelle sale del Municipio di Napoli. Altri due quadri di maggiore importanza sono nella Pinacoteca di Capodimonte, rappresentanti il personale delle Ambasciate Ottomana e di Tripoli, i quali attestano a qual grado di perfezione fosse giunto il Bonito per evidenza di espressione, chiarezza di stile, fermezza di disegno, solidità di colore, sapienza di chiaroscuro, calcolo di prospettiva aerea.

Evidentemente tutti questi pregi avrebbero dovuto formare scuola; in quella vece il Bonito non ebbe discepoli, intorno a lui era il vuoto; la gioventù venne sorpresa da un grande astro che risplendeva sull'orizzonte artistico — Canova. — La schiera degl'imitatori dogmatici, che fino a quel momento non era penetrata ancora nelle provincie napolitane, vi fece inopinatamente una levata di scudi. La novità piacque, e per alcuni anni venne dato l'ostracismo a tutto quello che non era greco-romano.

Il campo però non tardò a dividersi. Qualche critico di valore cominciò dal sostenere che se gli artisti greci offrivano modelli degni d'imitazione, non per questo erano da disprezzarsi gli antichi Italiani, e che potevano ben presentarsi nelle Accademie accanto a Fidia e Prassitele anche Leonardo, Raffaello, Michelangelo. — Fu questo un progresso reale. È vero che non si abbandonava il dogma dell'imitazione; ma gli imitatori dei grandi artisti italiani avevano il vantaggio sugli imitatori classici di non uscire dall'ideale della civiltà cristiana, vale a dire che l'imitazione si circoscriveva alla forma, non all'idea.

VII.

Diede origine a questo movimento l'arte incisoria, la quale col napolitano Morghen raggiunse un alto grado di perfezione.

L'incisione era largamente rappresentata in Italia sul cadere del passato secolo: — il Veneto aveva dato un Volpato e uno Schiavonetto — la Toscana un Bertolazzi — la Lombardia un Garavaglia e un Longhi — il Piemonte un Porporati — Bologna un Gandolfi — ma il Morghen tenne tra tutti il posto più eminente. Questa eletta schiera di artisti, riproducendo i più insigni capolavori della pittura italiana, tenne deste le grandi tradizioni dell'arte moderna e creò per così dire la scuola dei *puristi*.

Quando il Morghen sposò una figlia del Volpato si univa a questo valente artista per pubblicare un *Album* di disegni da servire di modello nelle Scuole e nelle Accademie. Vi fu grande lotta nella scelta dei soggetti. I più autorevoli non volevano uscire dai lavori greci; ma il Morghen fu ostinato e prendeva il buono dove lo trovava. E fu grande ardimento in un periodo di tempo in cui i precetti di David e suoi seguaci si accettavano senza esame, come responsi di un nume indiscutibile!

L'*Album* del Morghen fu introdotto in Napoli quando l'influenza di David stava per distruggere completamente quel poco di buono che i *puristi* vi mantenevano nelle scuole. Murat aveva chiamato uno dei più valenti allievi del David — il Franck — per collocarlo a capo di tutti gl'istituti artistici. Era troppo tardi; i *puristi* guadagnavano ogni giorno terreno. — Il Franck eseguì in quell'epoca forse i suoi migliori lavori. Nell'Istituto di Belle Arti vi sono ancora due dipinti macchinosi, simili a quelli che lo stesso autore aveva eseguiti al Louvre, l'uno rappresenta — *La Notte* — l'altro — *Gli Astri*

— nei quali domina un fare piuttosto largo ed immaginoso, ma povero di qualità tecniche, languido di colore e manierato. — Fu questo il periodo in cui la scuola di David si fece più viva al mezzogiorno d'Italia, favorita dalle condizioni politiche di quel reame. Dopo il Franck la scuola napolitana s'avviò, sebbene con grande lentezza nei primi tempi, sopra quella via di progresso nella quale seppe in quest'ultimi anni avanzarsi con tanta energia. Colui che gettò senz'alcun dubbio la prima pietra dell'edificio fu il Niccolini.

Coloro che conoscono con esattezza tutte le fasi di quel movimento intellettuale che preparò il moderno rifiorimento dell'Arte non potranno negare al Niccolini il merito di essere tra i primi restauratori del buon gusto nel XIX secolo. Fu amico dell'Alfieri in Firenze e le sue prime armi le fece nel teatro privato del grande tragico. Fu il scenografo di quella lieta brigata, tra cui era lo stesso Alfieri, che recitava l'*Antigone* e l'*Oreste* per conto proprio. Il Niccolini aveva studiato per architetto; ma si rivelò inopinatamente grande nella scenografia. La sua riputazione lo fece chiamare in Napoli nel 1807 da re Giuseppe come scenografo del teatro S. Carlo, e quivi divenne popolarissimo. Quando quel teatro fu distrutto dalle fiamme, pochi anni dopo, il Niccolini lo rifece e lo decorò nel modo come ancora si osserva ed è ammirato dall'universale. Era si potente il genio di quest'uomo che dopo mezzo secolo il teatro S. Carlo non ha ancora rivali, ed ancora sta innanzi a tutti per eleganza e severità di stile, non ostante le trasformazioni successive dell'arte ornamentale!

Quando venne bandito il Concorso per il gran prospetto dello stesso teatro, il Niccolini ebbe un nuovo trionfo, sebbene tra i concorrenti vi fosse un Le Comte. Moltissime altre opere fece in pochi anni che non è mio assunto il ricordare; ma fu la fama che correva universale del suo merito che lo collocò nel 1822 alla direzione dell'Istituto di Belle Arti in Napoli. E fu grande ventura per quella città che ben presto ne provò i risultati. Certo niuno meglio del Niccolini avrebbe potuto occupare quel posto.

Non difficile era il suo compito una volta che con le opere aveva già gettate le basi e preparato il pubblico ad una nuova fase artistica. — Gli allievi dell'Istituto in tutti i rami delle belle arti seppero ispirarsi a quella venustà di stile di cui il loro Direttore aveva già dato non pochi esempi. Tutti i professori furono animati da un movimento febbrile di progresso; e l'opera restauratrice del buon gusto fu generale, indefessa, feconda di risultati inattesi, di cui oggi si colgono forse i frutti più rigogliosi.

Quest'uomo che seppe guadagnarsi una pagina rilevante nella storia dell'Arte, aveva fatto i suoi primi studi accanto a Gerard a Firenze e morì in Napoli nel 1852. La critica dirà come il Niccolini aveva trovato l'Arte, quando fu nominato Direttore dell'Istituto, in qual modo la lasciava morendo dopo trent'anni.

Prima di passare oltre debbo dire qualche parola intorno all'Istituto di Belle Arti.

VIII.

Sul cadere del secolo scorso le diverse scuole di Belle Arti in Napoli furono riunite al Museo, mentre per lo innanzi erano disperse, confuse e mal distinte in parecchi locali. Si formò da prima una scuola elementare di disegno, e più tardi si fondarono scuole di architettura, scultura, pittura, miniatura, ornato, prospettiva, incisione in rame. — Al tempo dell'occupazione francese dopo il 1806 la direzione di queste scuole venne affidata ad un pittore sotto la vigilanza dell'Accademia Ercolanense. — Nel 1822 per la prima volta venne ordinato per legge l'attuale Istituto; ebbe un organico, un conveniente assegnamento e vi si aggiunse la scuola d'incisione in pietra dura e quella di anatomia. Tre anni più tardi venne istituita una scuola di disegno per gli operai alla dipendenza dello stesso Istituto. — Un pensionato a Roma di quattro e poi di sei anni era stabilito nell'organico. A Roma era mantenuto un direttore del pensionato a spese del Governo.

La fondazione dell'Istituto di Belle Arti fu opera lodevole in epoca in cui l'Arte non aveva più norme direttive e veniva falsata nello spirito e nella forma. I giovani erano dominati da diverse influenze che paralizzavano in essi ogni germe di originalità. Il grande edificio dell'Arte italiana non aveva più attrattive per una generazione stanca che non possedeva più vigore per trarre dal passato ispirazione e ammaestramento per l'avvenire. Le fosche ombre di una scuola antiestetica ottenebravano la luce purissima che per circa cinque secoli aveva brillato per le nostre contrade. Era passato il tempo che da un modesto lavoratorio di pietre dure o da una fabbrica di porcellana uscivano artisti capaci di riempire il mondo dei loro nomi. Il bisogno di raccogliersi nelle Accademie per richiamare la gioventù a più severi studi era evidente; e i reggitori della pubblica istruzione a dir vero nel Reame di Napoli non furono avari di spese e di ogni sorta d'incoraggiamenti.

Non posso dilungarmi su tale argomento; è forza restringermi al mio assunto e fermarmi alla sola parte che si rannoda alla pittura, dopo che il Niccolini venne chiamato alla Direzione dell'Istituto.

Nel primo momento di raccoglimento non era possibile gettare uno sguardo largo e profondo sull'arte del dipingere. La scuola del disegno doveva naturalmente prendere il primo posto; non era ancor tempo per occuparsi a riformare la tavolozza; dare solidità al colore; sviluppare la composizione. Lo studio del disegno assorbì quello del colorito; la prospettiva lineare fu vagheggiata più che l'aerea; il contorno fece trascurare il rilievo. — Tutto ciò era inevitabile.

A capo delle scuole di disegno venne nominato Costanzo Angelini, forse il più valente disegnatore de' suoi tempi. — Nacque l'Angelini a Santa Giusta nell'Aquilone nell'anno 1760 — morì nel giugno del 1853. Queste due date che racchiudono il lungo periodo di circa un secolo sono di una grande importanza e vengono mirabilmente in aiuto di quel criterio da me esposto intorno alle scuole moderne di Napoli che si rannoda ai *realisti* del secolo scorso. L'Angelini per la sua lunga carriera artistica deve considerarsi come il principale anello di concatenazione. Cominciò i suoi studi con un allievo di Pietro Bianchi della scuola de' Caracci: seppe distinguersi più tardi in Roma nell'Accademia del nudo accanto a David, Girodet, Dorigny, Camuccini, Sabatelli, Benvenuti, ed ebbe fama di valentissimo disegnatore prima che il Camuccini salisse in rinomanza.

Quando entrò nell'Istituto cominciò l'Angelini ad adottare i modelli proposti dal Morghen e dal Volpato, che il Camuccini aveva respinto perchè troppo eterodossi. Insegnò a' suoi discepoli di prendere il bello tra' Greci, come a Firenze, Roma, Venezia: dimostrò con l'esempio fino a qual punto la fermezza del disegno può simulare l'evidenza del rilievo: fu il più efficace tra gli artisti

napolitani a difendere i grandi maestri della scuola italiana contro gli ostinati che restringevano tutto il mondo dell'arte nella imitazione cieca e inconsulta della statuaria greca: lavorò indefessamente per l'insegnamento più che a far quadri, e vuole essere considerato il fondatore della scuola di disegno in Napoli nel tempo che il Camuccini formava scuola a Roma, Benvenuti a Firenze, Sabatelli in Milano. — Discepoli molti e poche opere lasciò l'Angelini; ma tra queste sono da ricordare con interesse alcuni suoi disegni stupendi e parecchi ritratti di noti personaggi, come quelli di Nelson, di Melchiorre Delfico, di Bruno Amantea, del Piazzi, dello Zingarelli.

Professore di pittura in quel tempo era Paolo Falciani, il quale, a dir vero, anche quando avesse avuto maggiore ingegno non sarebbe riuscito a richiamare la gioventù con qualche risultato sulla scuola del colore. La corrente era pel disegno. Nella Pinacoteca di Capodimonte si conserva del Falciani — *L'Enea al cospetto di Didone* — tela di vaste proporzioni, che non ostante i difetti dell'epoca, serba una robusta intonazione, una composizione larga ed una sapiente distribuzione di luce. Il Falciani cominciava a studiare seriamente dal vero la proiezione delle ombre e i loro riflessi.

Tutto ciò era ben poca cosa. Si camminava lentamente, sopra una via piena di ostacoli e di pregiudizi, i quali durarono per lunghi anni: e ci volle ostinazione ed intelligenza a superarli tutti. Lo studio della natura non era più prediletto: si ostentava da molti; da pochi era coltivato con frutto. I soggetti si cercavano nel mondo mitologico ed il merito dei quadri veniva per lo più giudicato dall'ampiezza della tela. Di qui una serie non interrotta di quadri macchinosi: i quadri da cavalletto erano disprezzati come indegni della grande arte: buoni solo per le pitture di *genere*.

Nello studio del disegno i giovani seguivano le teorie del Mengs, raccomandate poscia anche dal Selvatico. Queste teorie si basavano troppo sulle figure geometriche: e si andò tant'oltre che le pieghe, le pose, i gruppi e l'intera composizione divennero siffattamente simmetriche che degenerarono in una pericolosa monotonia. — Nella composizione bisognava seguire la forma piramidale: i personaggi dovevano essere di numero dispari: il fondo doveva essere accordato col tono del protagonista, così che talvolta il cielo prendeva il colore di bronzo, le rocce di pavonazzo. La luce doveva scendere verticalmente sulla fronte del protagonista, a vantaggio del quale doveva sacrificarsi ogni altro personaggio. Il panneggiamento era diventato una *cifra*, il colore una *ricetta* — periodo bizantino. —

In mezzo al buajo si formava intanto una schiera di fortissimi disegnatori, tra' quali il Marsigli, il Bonolis, il Ciccarelli, il Guerra, il Morano, l'Oliva, il Di Napoli ed altri che appartengono al periodo che andrò rapidamente ad esaminare. — Il Guerra tra essi fu il primo che intese a migliorare il colore, finchè col Mancinelli l'Istituto di Belle Arti giunse al più alto grado di splendore, producendo opere stupende, le quali prepararono una completa trasformazione della scuola napolitana.

IX.

Dopo pochi anni, nel 1825, fu premiato con medaglia d'oro *La tomba dell'uomo da bene* di Filippo Marsigli, e poco dopo ugual premio si ebbe il *Diomede* del Devivo. Questi due dipinti rappresentano perfettamente il periodo che sto percorrendo. L'influenza del Camuccini era ancora dominante: non era possibile emanciparsene in tre o quattr'anni; s'intravedeva però la ricerca oltre certi limiti troppo angusti. Più tardi Marsigli presentò l'*Omero*. Fece un passo innanzi, ma era ben poca cosa.

Pittore più serio rivelavasi Camillo Guerra, il primo, come ho detto, che intravide il lato debole della scuola e tentasse con ogni suo potere di ripararvi con una tavolozza più vigorosa, più vivace, più calcolata. Ebbe fama di valente coloritore, e nel 1834, per concorso, guadagnò il posto di professore di pittura nell'Istituto. Sei anni dopo il suo *Pastor fido* venne premiato con medaglia d'oro.

Francesco Oliva faceva sperar bene di sè. Nel suo *Mario sulle rovine di Cartagine* accennava di uscire dal convenzionalismo de' suoi tempi. In questo dipinto il colore non è un arbitrario contrasto di toni, ma ricerca per armonizzare l'intonazione generale del dipinto col carattere della composizione. Sarebbe stato un reale progresso ove l'Oliva avesse continuato su quella via; ma si arrestò: la sosta fu per lui decadenza. Gli ultimi dipinti suoi sono di una intonazione monotona, falsa, tendente al plumbeo; la tavolozza è nera, le ombre senza luce, la composizione meschina, priva di fantasia.

Carta, Ciccarelli, Morano, Di Napoli, Postiglione, Spanò sono di quest'epoca. Di Natale Carta si conserva alla Pinacoteca di Capodimonte *La morte di Abele:* pareva una promessa, ma non corrispose. Maggiore ingegno sortì Alessandro Ciccarelli, il quale nel 1838 per saggio di pensionato espose il *Filottete ferito*, nel quale fece subito spiccare la sua individualità per una maniera tutta propria. L'imperatore del Brasile vide il quadro e invitò l'autore a recarsi a Rio Janeiro. Attualmente il Ciccarelli è nel Chilì, sorriso largamente dalla fortuna. Di Vincenzo Morano venne premiato nel 1839 il *San Giovanni che rimprovera Erode*. Gli altri dipinti vennero ben presto dimenticati. Michele di Napoli è un vigoroso disegnatore, pieno di fuoco, di prontezza, di brio: non sentiva il colore: ebbe una gamma di colore fiacco, languido. La sua maniera si riassume col *San Francesco d'Assisi* (1851). In questo dipinto il Di Napoli uscì alquanto dalla monotonia delle composizioni ritmiche e fu largo nel modo di raggruppare i personaggi e nel piegare; ma questo fu l'ultimo tentativo che fece, e pare abbia abbandonato l'arte. — Si fece innanzi nel 1841 Raffaele Postiglione e guadagnò la medaglia d'oro con *Dina figlia di Giacobbe*, vasta composizione condotta con molto criterio e con ricerca di linee nuove. In seguito il Postiglione sarebbe stato quasi dimenticato ove il *Coriolano* non avesse sostenuta la sua riputazione. — Guadagnò anche la medaglia d'oro Raffaele Spanò con l'*Abigaille*. Pareva volesse uscir dal convenzionalismo del suo tempo, ma si arrestò a mezza strada.

Fino a questo momento abbondano i soggetti mistici e classici, pochi religiosi, quasi non esista il medio evo. Solo forse Gennaro Ruo entrò con qualche successo in questo campo. Eseguì *Beatrice che medita sul ritratto di Dante*, più tardi *Carlo Durazzo* fu un progresso. Ma ormai l'attenzione generale si rivolgeva sopra i dipinti del Mancinelli. Per serbare ordine cronologico, parlerò prima di Giuseppe Bonolis, il quale prese tanta parte nel preparare l'ulteriore progresso della scuola.

X.

Chi si facesse ad osservare nella Pinacoteca di Capodimonte *Lo sposalizio di Bacco*, di Giuseppe Bonolis, non potrebbe facilmente intendere come mai un artista, che resta forse inferiore a molti de' suoi contemporanei, possa avere esercitato una grande influenza sull'arte dei

suoi tempi. Il dipinto che ho accennato ha molti pregi relativamente all'epoca in cui venne premiato con medaglia d'oro; ma vi è ben poco che avesse potuto far presentire il sensibile progresso che fece l'arte della pittura qualche anno dopo. Non è da' suoi quadri che si deve cogliere quel primo soffio novatore che il Bonolis gettò tra la gioventù studiosa di Napoli; ma nel suo studio, in mezzo ai suoi discepoli bisogna sorprenderlo e valutare tutta la sapienza de' suoi precetti, che per i tempi in cui vennero dettati furono un reale ed immenso progresso.

Il Bonolis si era guardato d'attorno ed aveva potuto misurare tutto l'abisso in cui era precipitata l'arte guidata dal falso criterio della imitazione, ad ogni costo, greca o antica italiana. Riconobbe il beneficio che l'Istituto aveva esercitato, ma parevagli ben poco; stimava anzi giunto il tempo di uscire dalle accademie e ispirarsi con criteri più larghi alla grande scuola della natura. Raccolse nel suo studio parecchi giovani — amici più che discepoli — dettando loro i precetti di Leonardo il quale stabilisce come assioma che « *un pittore non deve, in qualsiasi circostanza, imitare un altro, altrimenti sarà detto nipote, non figlio, della natura, alla quale bisogna sempre ricorrere piuttosto che alli maestri che da quella hanno imparato* ». Divulgare queste massime in tempi che la massima parte degli artisti non usciva dal proprio studio e che si credeva aver raggiunto il sommo dell'insegnamento quando si sapeva disegnar bene una mezza figura, fu un grande ardimento. Il Bonolis era guardato quasi con disprezzo dai suoi compagni, non dalla gioventù che divinava in lui il precettore meglio ispirato dei grandi bisogni dell'arte. Egli definì la pittura « *quell'arte che ha due soli fini: la ricerca del bello e l'esatta imitazione del vero* ». In queste poche parole vi era l'avvenire dell'arte. « *Gli imitatori* — soggiungeva — *delle statue greche non imitano che la superficiale apparenza, per cui non trovano stile che in una certa loro particolare convenzione* ». Egli non vedeva fino a' giorni suoi che due correnti: la classica e quella dei *puristi*. Queste due scuole, osserva il Bonolis, pervenirono a tanta grandezza perchè partirono entrambe dagli stessi principii: vale a dire la ricerca del vero e del bello. Queste due faci debbono guidare l'arte, e su questa via dobbiamo imitare i grandi maestri che illustrarono la storia. *Laonde*, conchiudeva, *senza deturpare la forma di quelle due grandi scuole, formiamocene una propria e da copisti innalziamoci ad emuli . . . . .* Sublimi parole che danno la misura di tutta la potenza critica di questo egregio uomo.

Il Bonolis consiglia i giovani di non limitarsi allo studio delle figure geometriche imposte dal Mengs, ma di togliere a originale più prestamente che era possibile i modelli del Morghen e del Volpato per lo studio del chiaro-scuro; vale a dire che egli non voleva fissare i giovani nell'esclusivo studio della *linea;* voleva iniziarli contemporaneamente nei misteri del chiaro-scuro; voleva si studiasse il disegno come contorno e più ancora come rilievo; in una parola egli vedeva più il *tono* che la *linea*. Bisogna ben rilevare questa differenza, perchè la trasformazione successiva della scuola napolitana è dovuta particolarmente a questa distinzione, che è la caratteristica più saliente della pittura moderna. Accettò i modelli del Morghen non perchè raggiungessero il suo ideale, ma perchè *in tanta penuria* — son sue parole — gli sembravano *i meno cattivi*. — Quanto cammino aveva fatto l'arte! Allorchè l'Angelini adottò, in opposizione al Camuccini, l'*Album* del Morghen, operò un progresso efficace e radicale; dopo pochi anni quell'*Album* è insufficiente, si accetta per manco di meglio! — Vicende della storia in tutte le umane discipline!

Le osservazioni del Bonolis sul rapporto dei *toni* e dei *colori*, se non possono più soddisfare gli artisti dei nostri giorni, erano preziosissime a' suoi tempi. Dettò anche utilissimi precetti intorno alle *velature*, alle *prospettive aeree*, ai *riflessi*, agli *accordi*, ai *panneggiamenti*, al *soggetto*, alla *composizione*, allo *stile*. Le sue idee sono svolte in una operetta di piccola mole, ma di grande interesse per la storia dell'arte. Unico libro pubblicato in sessant'anni intorno ai principii dell'arte nel mezzogiorno d'Italia. Fu messo a stampa dopo la sua morte dagli allievi di lui, i quali ne serbano memoria imperitura. Tra questi evvi Filippo Palizzi, a cui si deve la completa trasformazione della scuola del colore a' nostri tempi.

XI.

Se il Bonolis potè migliorare le condizioni dell'arte con la bontà de' precetti, non poca influenza esercitò il Mancinelli nel sollevarla con l'esempio dall'atonia in cui era caduta. Fin da' suoi primi dipinti i critici avevano misurata tutta la forza della sua tavolozza e la fermezza del suo disegno. Il Mancinelli vuol essere considerato come l'ultima espressione dell'Istituto di belle arti. Egli riassume trent'anni di studi e di ricerche, e ne presenta il risultato sotto una forma stupenda e vigorosa. Non posso in questo breve lavoro accennare a tutti i suoi dipinti nei quali si osserva generalmente un fare indipendente e largo, una intonazione assai ben calcolata, una grande sapienza nel disporre. Ma sopra tutti va lodato il *San Carlo Borromeo*, nel quale raggiunse il più alto grado di perfezione che era possibile con le qualità tecniche di cui disponeva ed in mezzo a tanti pregiudizi dalla cui influenza non era agevole sottrarsi completamente. E si mostra forte nel comporre, nel disegno, nel colore, nella prospettiva aerea e, quel che più rileva, nella espressione, quasi sempre per lo innanzi negletta. — Questo dipinto sviluppò la febbre dell'arte nella gioventù, la quale comprese che aveva ancora un mondo da percorrere innanzi, che le vie per raggiungere la meta erano infinite, che la pittura poteva slanciarsi in un'orbita più vasta i cui limiti forse non verranno mai raggiunti. Fu questo il vero e legittimo merito del Mancinelli che nessuna esagerazione di scuola potrà ottenebrare. Immensa fu la scossa, ma più grandi ancora furono le conseguenze.

Debbo dire del paesaggio per completare questo periodo.

All'epoca del riorganamento dell'Istituto distinguevasi tra' migliori pel paese il Cottran. A Capodimonte si conserva di lui una tela che ancor oggi si sostiene per energia di colore. Forse a quell'epoca i *paesanti* possedevano una tavolozza più solida dei *pittori storici*, la qual cosa era d'altronde tradizionale in quelle contrade da Salvator Rosa in poi. Infatti quando al sud la pittura storica era in completa decadenza, la scuola del colore si manteneva ancor viva tra i pittori di paese, di architettura, di bambocciate e di fiori. La tradizione non venne meno anche al principiare di questo secolo, e si vedrà in seguito che furono i paesisti quelli che trasformarono la scuola a' tempi nostri. Dopo il Cottran salirono in fama il Fergola e lo Smargiassi: il primo tentò aprirsi una via trattando la marina, l'altro fu

artista più serio e trattò ogni genere di paese con larghezza di stile, facilità di pennello, brio di colore. Uomo da non arrestarsi facilmente, lo Smargiassi ha seguito il movimento della scuola con attività ed energia, progredendo sempre e sostenendo con costanza la sua bella riputazione.

Qui finisce il periodo iniziato dall'Istituto di Belle Arti, periodo che si chiama oggi *accademico*, perchè diventa accademica qualunque manifestazione dello spirito umano a cui si vuol dare un carattere permanente e non suscettibile di trasformazione. Da questo momento si vedrà venir fuori una nuova generazione di artisti a cui le sale dell'Istituto parevano anguste, i precetti che vi si insegnavano troppo dogmatici, le statue che dovevano servire di modello troppo fredde. D'ora in poi si domanderà al sole la luce, alla natura il bello, agli uomini i modelli, alla civiltà i soggetti.

(*continua*) T. Pateras.

Pittura

LE DUE BAGNANTI

Quadro di Maldarelli

Per la mostra artistica che tra poco si aprirà a Milano, il nostro Maldarelli ha ritratto un suo nuovo Bagno pompeiano.

Son due figure di donna, o piuttosto due donne vive, due tipi di bellezza plastica. L'una è bionda e bianchissima; l'altra, bruna nelle carni e di capelli neri.

Stanno in una camera dai muri dipinti a fresco, e il cui pavimento termina sul davanti in una vasca rettangolare. In questa discendesi per tre scalini di marmo bianco, l'ultimo dei quali dà all'azzurrino, sotto il velo trasparente dell'acqua.

La donna bionda siede sulla sponda di un giaciglio, ed ha alle spalle la sua compagna, che mollemente si sdraia su quello.

Una semplice veste bianca la copre; o anzi non la copre, poichè, ritenuta appena sulla spalla sinistra, ricade di là in bellissime pieghe, mostrando nuda gran parte della persona. Il piede destro posa sopra una tavoletta, che lo difende dal freddo del marmo; e l'una gamba è appoggiata sull'altra, in modo che il ginocchio venga innanzi, e serva di sostegno al braccio che vi si abbandona su, formando nel gomito una piega così dolce come potrebbe essere quella di una foglia di rosa. Il busto si piega naturalmente, e la mano destra si tiene alla noce del piede.

In questa positura, della quale non si può dire la gentile voluttà, si vede a mezzo il seno abbondante, anzi si tocca; e così il braccio, i piedini seducenti, una gamba fin sotto al ginocchio: tutto questo di un candore rosato, che abbaglia. Come ho detto, questa Venere, cioè questa pompeiana, è bionda: piega un po' il capo indietro, leva le pupille quasi celandole sotto le palpebre e dalle labbra semiaperte fa travedere i denti; sguardo e sorriso, che dicono quel sentimento di benessere, da cui ella è compresa alla dolce frescura che spira dall'acqua, ed a quella, che la fanciulla dai capelli neri distesa sul giaciglio, le va facendo sul volto con una foglia di ninfea un po' accartocciata alla punta. Cotesta bruna, compiendo il suo grazioso ufficio, si abbandona sul gomito sinistro che affonda in un cuscino di stoffa gialla, leva un braccio per giungere con la foglia al volto dell'amica, e si piega nella vita in modo che la veste di un verde-chiaro si scinga e non serva a celare alcuna cosa che sia bella della piccola persona. Lo scorcio è stupendo. Del volto non si vedono gli occhi, nè le labbra; ma solo una guancia, ombreggiata dai capelli arruffati, e un po' di nasino volto in su. Nondimeno la si vede sorridere un suo sorriso malizioso. I piedi di cotesta figurina spuntano appena di dietro al corpo della compagna, verso l'estremità del giaciglio, riposando sopra un drappo azzurro ivi gettato con negligenza. Le due figure hanno la luce da un abbaino aperto in alto del quadro a sinistra di chi guardi, e da quella luce le movenze e i panneggiamenti traggono vita, movimento, effetti vivacissimi.

È una scena intima che spira una voluttuosa gaiezza. La donna e la fanciulla sorridono; anche chi guarda sorride. Si crede di averle sorprese in quel momento; si parla basso, per tema di vederle spaurite, stringersi in sè e nascondersi agli occhi indiscreti. Di qui a poco, la bionda, levatasi in piedi, si lascierà cadere la veste bianca lungo la persona, toccherà appena la prima superficie dell'acqua, e scenderà in questa, temperando sotto più amico velo le sue ricchissime forme. E noi vediamo già la bruna fanciulla rivolgersi sul giaciglio e, sempre ridendo, prima motteggiar l'amica sulle sue paure, poi ammirarne la bellezza, poi dirle non so che parole..... poichè esse son sole, e non sospetta la vispa brunetta che noi siamo qui ad ascoltarne il cicaleccio pieno di malizia.

Io non so ora, nè voglio sapere che sia trasformazione dell'arte, arte nuova, arte dell'avvenire, idealismo, realismo, ed altre simili storie, molto profonde e noiose. Vedo due bellezze e ne sono commosso. Negli alti campi dell'arte, dove sono le nuvole, vada chi vuole: noi intanto ammiriamo e desideriamo. Chi può dire che il nostro desiderio non sia potente quanto quello di Pigmalione?.. Bene esse potrebbero vivere queste due Galatee: vivere e darci la vita. X.

STORIA DELL'ARTE

CORO DELLA BADIA DI STAFFARDA

Fra i monumenti medievali italiani che lo spirito religioso di quei tempi seppe innalzare a decoro del culto e a benefizio dell'arte, la Badia di Staffarda non tiene certamente l'ultimo posto.

Col titolo di Badia di Santa Maria di Staffarda essa figura fra le più antiche del Piemonte. Fondata sul principio del secolo XII da Manfredi Primo signore del Vasto, e non ancora di Saluzzo, essa è situata nel territorio di Revello fra Saluzzo e Pinerolo, presso la selva che le diede il nome.

Varie sono le opinioni degli studiosi sull'epoca precisa della sua fondazione. La cronaca di Pietro Gioffredo la stabilisce al 1122; — molti più eruditi scrittori invece opinano essere stata fondata nel 1135: senza dar ragione nè all'uno, nè agli altri può impunemente affermarsi, che un monumento di quella grandiosità non potè costruirsi in una sola epoca, e che probabilmente molti anni vi saranno stati impiegati per condurlo a termine.

Secondo l'opinione del cronista Gioffredo, la Badia sarebbe stata fondata da Manfredi, vivente tuttora il padre Bonifacio, signore del Vasto e conte di Loreto. Ma questo fatto però non viene confermato da nessun documento di quel tempo; arrogi a ciò, che Manfredi, vivente il padre, non poteva avere facoltà di fondare Abbazie, e molto meno poi di dotarle di beni dei quali non venne al possesso che dopo la morte del genitore, avvenuta verso il 1130.

Sembra pertanto più ragionevole l'affermare che la Badia di Staffarda fu fondata tra il 1130 e il 1135, mentre passava dal Piemonte l'insigne San Bernardo, in omaggio del quale sorgeva allora presso Milano l'altra più magnifica Badia di Chiaravalle. Questa versione si concilia anche più colla cronologia non interrotta degli abbati di quel celebre cenobio che principia dal 1130, come apparisce dalle note critiche del conte di San Quintino.

Il primo documento che parla della fondazione di questo monastero appartiene al 1135. A primo abbate del medesimo fu scelto Pietro, compagno e discepolo prediletto di San Bernardo; ed al servizio religioso della Badia vennero chiamati dal vicino convento del Tiglietto i monaci Cisterciensi.

La Badia di Staffarda fu posta sotto la protezione di San Pietro per un privilegio del 1143 concesso da quel Papa Celestino « *che fece per viltade il gran rifiuto* » e confermato poscia dal Pontefice Eugenio III.

Filippo I, signor del Piemonte e Principe di Acaia, accordava con Lettere patenti del 12 febbraio 1305 la sua protezione a quella insigne Abbazia, che venivagli confermata con Lettere patenti del 26 dicembre 1401 dal nipote Amedeo IV, il quale fino dal 1363 sul campo di onore di fronte a Saluzzo aveva ricevuto dal marchese Federigo l'omaggio di signoria.

Mediante i ricchi lasciti dei marchesi, patroni e dei signori circonvini, la Badia di Staffarda crebbe in tale opulenza e ricchezza da poter raccogliere oltre quaranta monaci fra le sue mura, e si trovò in grado di poter destinare somme cospicue all'abbellimento della sua chiesa, e di acquistare molte terre e castelli circonvicini che meglio consolidarono la sua autorevole potenza. — Contribuirono a rendere sempre più celebre e potente una tale Badia, gli uomini preclarissimi che vennero eletti all'onore dell'anello abbaziale. Fra questi alcuni appartennero all'augusta Casa di Savoia; altri furono chiamati a reggere successivamente diocesi importanti nel Piemonte e nella Liguria, e non pochi ascesero il soglio cardinalizio e rimasero protettori dell'antica loro sede abbaziale.

Non tutti gli abbati però furono informati alle medesime virtù, nè tutti vissero una vita castigata ed esemplare quale si addiceva a un capo di un ordine monastico.

Nel 1528 vi fu un Lodovico figlio di altro Lodovico marchese di Saluzzo, il quale per difetto di mente non sana, e di un'indole poco temperata, commise violenze non degne di un abbate, e fra queste non ultima fu quella di far appiccare il fuoco al convento di San Bernardo che era stanza tranquilla del confessore e di alcuni consiglieri di sua madre, contro i quali serbava rancore, supponendoli autori del consiglio dato da essi alla madre di rinchiuderlo come demente nel castello di Verzuolo, donde era riuscito a fuggire.

Poco dopo un Lodovico Bolleri che era figlio del signore di Centallo, essendo più inchinevole agli esercizi guerreschi che ad osservare la dura disciplina del cenobio, abbandonò l'infula abbaziale, e si fece condottiere di uno squadrone di cavalleria nella famosa giornata di Ceresole, avvenuta il 12 aprile 1544, che fu la più grande e la più decisiva fra le fazioni combattute in Piemonte tra gl'Imperiali comandati dal marchese del Vasto ed i Francesi capitanati dal duca di Enghien che rimasero vittoriosi.

Nel corso di quei tempi procellosi, l'Abbazia soffrì non poche dure vicende cagionate dalle guerre, dalle scorrerie dei nemici, e dalla insana ferocia delle indisciplinate soldatesche.

Del contegno dei monaci Cisterciensi nel servizio dell'Abbazia sembra che non vi fosse gran fatto da lodarsi, conciossiachè nel 1605 il duca Carlo Emanuele fece istanze al santo Pontefice Pio Quinto perchè venissero allontanati da quel cenobio; e trovate giuste le cause di tale lamento, furono sostituiti dai padri Fogliensi, detti di San Bernardo, coll'obbligo della cura di anime per quattro di essi.

Malgrado però questa sostituzione gli abusi non diminuirono, e dando luogo a frequenti reclami, fu dall'autorità civile e religiosa per mezzo di apposito processo mosso dal cardinale Merlini, Legato Pontificio, deliberata la soppressione dell'Abbadia di Staffarda nel 1751, e convertita in Commenda dell'Ordine Mauriziano, che fu poi conferita con Bolla Pontificia del 10 maggio 1753 al principe Maurizio duca del Chiablese. A questo venne tolta dal Governo francese che l'abbandonò in favore dell'Ateneo Nazionale, per tornare quindi alle Regie Finanze, che nel 1816 la resero nuovamente all'ordine anzidetto, da cui è amministrata conforme alle discipline stabilite con Sovrano decreto del 31 marzo 1817 e ne mantiene il patronato di titolo parrocchiale.

Fra gli oggetti d'arte di cui era stata arricchita la chiesa abbaziale di Staffarda, uno fra i bellissimi fu sempre considerato il coro in legno situato dietro l'altar maggiore. Gli stalli di questo coro per la loro forma non curvilinea ma rettangolare sembra che primieramente fossero destinati a ornare il presbitero, imperocchè allorquando furono collocati nell'abside dovettero rompersi diversi ornamenti sporgenti dai monumenti sepolcrali che ivi esistevano. Induce a tale credenza anche l'essersi osservato che la misura dei vari pezzi del coro, compresovi quello che si lasciò nel presbitero per uso dei celebranti la messa di settimana, corrisponde precisamente alla dimensione di quella località.

Non si conosce l'epoca precisa del trasferimento di tale coro dal presbitero nell'abside, e molto meno si è certo dell'epoca e dell'autore che lavorò d'intagli a tarsia quelli stupendi stalli. Alcuni hanno opinato e fra questi il chiarissimo scultore Santo Varni, che tale coro fosse eseguito da *Pasquale della Verità* nel 1451. E tale asserzione è stata determinata da una iscrizione che tuttora leggesi sopra un trittico posto in alto del coro di Staffarda, e sopra gli stalli così concepito : = *Paschalis de Trinitate* 1451. = Nè tale induzione è priva di fondamento, avvegnachè si sappia che Pasquale della Trinità era un valentissimo intagliatore, e nulla di straordinario vi sarebbe che avesse se non in tutto

almeno in parte lavorato a quel coro, il quale per essere grandissima opera e di vario stile, non può essere stato lavorato da un solo artefice, nè probabilmente in una medesima epoca. D'altronde non saprei indovinare la ragione di quella iscrizione, se realmente nel 1451 Pasquale della Trinità non avesse eseguito qualche lavoro per quella Abbazia, e dall'essere apposta tale iscrizione sopra il coro, più facilmente parmi doversi scendere nella credenza che egli abbia preso parte a quella costruzione. E d'altra parte a quale diverso scopo sarebbe stato colà messo quel trittico col nome di quell'artefice, e coll'epoca nella quale appunto viveva?

Lo stile poi di varie parti di quel coro accennando chiaramente alla metà del secolo XV, parmi essere una ragione di più per ritenere Pasquale della Trinità quale autore di una parte almeno di quell'insigne lavoro in legno, del quale adesso diremo quanto attualmente rimane.

Il maestoso coro di Staffarda era composto di tre ordini di stalli i quali avevano tale sveltezza di forme, e tanta svariata composizione di ornati da far meravigliare chiunque si facesse ad osservarlo. Dopo la soppressione della Badia, sembra che tale importantissima opera andasse del tutto trascurata, e chi sa a quale più trista sorte sarebbe stata riserbata, se non era collocata in una chiesa di Regio Patronato, e se per ordine del magnanimo re Carlo Alberto, il vivente e distinto artista torinese cav. Gabriele Capello detto Moncalvo, non veniva incaricato della remozione dall'antica sua sede, per essere in parte collocato nella cappella del Regio Castello di Pollenzo. Ma anche questa determinazione ebbe i suoi guai, conciossiachè la nuova area nella quale esser doveva collocato quel bellissimo coro fu ben lungi dall'essere adatta all'uopo. Dovendosi fare un posto al coro in questione, ragion voleva che la misura fosse esatta, ma invece avvenne tutto il contrario, ed anzichè adattare l'area al coro, questo si pretese che dovesse adattarsi all'area. Ed essendo questa piccola fu giocoforza doversi guastare e rompere l'ordine maraviglioso di quel magnifico lavoro. Fortuna volle che questo scempio dovesse essere praticato da un artista coscienzioso ed abile qual era il Capello, il quale quantunque a malincuore, pure si acconciò a quell'ingrato lavoro, e adattò alla chiesa di Pollenzo una parte degli stalli del coro di Staffarda, ma scegliendo però quelli che meno erano importanti, e che per conseguenza con minor danno potevano venire tagliati e adattati alla nuova lor sede. Nello sconnettere i tre ordini del coro fu osservato dal Capello che quelli stalli non erano stati fatti per l'abside, ma sibbene per il presbitero, ove probabilmente dovevano essere disposti in due soli ordini, come facilmente si deduceva dalla forma e dalla loro misura.

Posta mano alla decomposizione di quell'antico coro e sistematane alla meglio una parte, e specialmente quella che contiene i pezzi architettonici, faceva di mestieri pensare al rimanente, perchè non andasse ulteriormente guasto e disperso. E a tale uopo furono fatte opportune pratiche, perchè quanto rimaneva di quella splendida opera di legno, venisse posto in deposito nel Museo Civico di Torino. — E trovata equa e ragionevole una simile dimanda, di buon grado venne soddisfatta, ed attualmente quelle preziose reliquie, sono là all'ammirazione di tutti gli amatori del bello.

Dolente che altri più di me idoneo non abbia fin qui illustrato convenientemente quegli avanzi di sontuosa scultura in legno del secolo XV, interessai i meritissimi cav. prof. Pietro Giusti, e comm. Pio Agodino a volerlo fare, ma impediti forse dalle loro molteplici occupazioni, gentilmente mi persuasero a volerne assumere io stesso l'incarico, e a tal uopo mi somministrarono i materiali per meglio compierlo.

Siccome aveva già scritto qualche cosa intorno quel magnifico coro, così di buon grado colsi questa occasione per completare le notizie che aveva già raccolte e che debbono far parte di un mio lavoro, che spero poter fra non molto pubblicare, e che conterrà le notizie storiche della scultura e tarsia in legno dai primi tempi ai nostri giorni.

Come ebbi luogo di avvertire più sopra, i pezzi più importanti del coro di Staffarda furono dalla lista civile di S. M. recentemente donati al Museo Civico di Torino, ed eccone la loro succinta descrizione.

Sedici spalliere degli stalli condotti in tarsia nella parte inferiore, a intaglio di archetti in cento modi intrecciati e variati nella parte superiore. Le tarsie però sono intieramente perdute, e sole rimangono di esse le tracce di linee prospettiche.

Poi vi sono quattro grandi ed interessantissimi pezzi tutti scolpiti a fogliami e a figure di gran rilievo, alti metri 3,70 e larghi 0,83. Sembrano porte a traforo: tre sono di stile gotico tedesco; lo che indica che l'artefice, chiunque sia stato, volle imitare quella maniera allora molto in voga; e l'altro è di stile puro italiano dell'epoca del risorgimento dell'arte, e non ha niente di analogo agli altri pezzi di quel classico coro, i quali forse saranno stati lavorati da altra mano.

In questo ultimo pezzo vedesi scolpito nella parte inferiore San Giovanni entro un tempietto, e nella parte superiore scorgesi la Madonna col bambino.

Nello spazio che resta fra queste due figure si osservano fogliami e chimere disegnate e scolpite non con fino lavoro, ma con tutta quella grazia e fantasia che praticavano gli artefici fiorentini nella seconda metà del sec. XV; lo che indurrebbe a credere che ne fosse autore quel Pasquale della Trinità che appunto viveva in quell'epoca e del quale vedesi scritto il nome nel trittico situato sull'alto del coro della chiesa di Staffarda.

In uno dei tre pezzi di stile gotico tedesco vi si scorge San Pietro e San Paolo nella parte inferiore, e quindi

fogliami, frutti ed animali rampicanti sopra rami di alberi intrecciati maestrevolmente, lo che dimostra chiaro, che quantunque questo pezzo sia evidentemente fatto a imitazione degli artisti tedeschi, pure il lavoro si rivela eseguito da mano italiana, e forse dalla medesima che condusse il pezzo di stile del secolo XV.

Un altro di questi pezzi ha il solito tempietto nella parte inferiore di stile affatto gotico, entro il quale è Sant'Agostino e altro Santo con mitra in capo e con l'infula e un libro in mano. Ai lati di queste due figure vi sono due frati in ginocchio. Nella parte superiore apparisce un Sant'Isaia giacente e dormiente, sopra il quale è rappresentato il suo sogno della esaltazione della Vergine, la quale viene raffigurata in alto di un albero, mentre si vede il re David con altro re fra i rami dell'albero stesso.

Anche la scultura di questo quadro sembra italiana, quantunque un poco goffa se riguardar si voglia all'aria un po' comune di quei re, che accenna alla maniera tedesca di quei tempi, colla quale disegnavano le teste con ricciolini ed altre leccature di quel genere.

Nell'ultimo di questi tre pezzi vedesi in basso rappresentata l'Annunziazione, quindi la natività del Signore, e poscia i soliti fogliami e chimere che sostengono in alto il quadro dell'Annunziazione. La Vergine annunziata dall'angiolo è ripetuta più in grande in due altri quadri, alti meno della metà di quelli già descritti. Le due figure stanno entro due nicchie nel cui contorno esteriore sono due pilastrini con capitelli e candelabrini di puro stile del sec. XV. Nella sommità poi degli archi di tali nicchie appariscono due angioletti a' lati che sostengono una corona, del tutto simili a quelli che si vedono nel monumento dei Santi Martiri esistente in Firenze, e che sono opera del Ghiberti. Una tale maniera d'imitazione persuade sempre più che il lavoro del coro di Staffarda appartiene alla metà del sec. XV, epoca appunto che succedeva a quelle del Ghiberti, e che non è erronea la data del 1451 segnata nel trittico che porta il nome di Pasquale della Trinità.

Ma a meglio giudicare la bellezza dei quadri descritti contribuirà molto l'osservare la riproduzione zilografata in queste pagine di alcuni fra quelli.

Vi sono poi due quadri della stessa grandezza di quelli ultimi citati, in uno dei quali manca una figura, e nell'altro vi è rappresentato San Bernardo.

Avvi poi il seggio dell'Ebdomadario per cantare la messa, il quale è largo metri 2,40 ed alto metri 3,50, ed è tutto intagliato a ornamenti, composto di archetti minuti senza fogliami.

Vi è pure un pezzo largo quanto la indicata residenza, intagliato a fogliami di gran rilievo, e piuttosto bene, di gotico stile.

Fanno finalmente parte di questa ricca collezione donata dalla Lista civile al Museo Civico Torinese, una quarantina di pezzetti staccati, nei quali vi sono effigiati animali ed arpie che debbono aver formato i frontoni degli stalli del coro di Staffarda, che poteva essere stato meglio conservato in tutta la sua integrità, se l'area della chiesa di Pollenzo fosse stata costruita a quella misura.

Malgrado la sua sconnessione, avanza ancora tanto di quel coro, da poterlo giudicare una meraviglia dell'arte, un miracolo dell'umana pazienza medievale, un ricordo mistico e prezioso del secolo XV, una pagina eloquente della storia dell'arte dell'intaglio in legno che presenta larga messe di studii per chi voglia profittarne.

Quell'accozzo di stile puro italiano col gotico tedesco, o longobardo, a molti forse parrà strano, mentre invece per lo studioso osservatore è un soggetto di serio esame che lo porta a fare confronto con altri lavori di quel tempo esistenti più specialmente nelle provincie dell'Alta Italia, nei quali non è raro l'innesto di questi due stili. E questo perchè la metà del secolo XV fu appunto l'epoca di passaggio dall'arte medievale a quella più pura del risorgimento, nella quale gli artefici mentre si sentivano portati al nuovo bello, non potevano in certi momenti dimenticare l'antica scuola tradizionale che nel suo fantastico non cessò dall'avere del sublime, e prova evidente ne danno gli stupendi lavori di Iacopo Delle Querce.

Porrò termine a questi cenni sul coro di Staffarda, col dire che se l'autore di esso non fu in tutte le sue parti Pasquale della Trinità, tutto induce a credere che potesse esserlo di qualche rilevante frammento; che un opera siffatta non può essere stata compiuta da un solo artefice: — che lo stile quantunque in parte gotico tedesco, è stato probabilmente trattato da mani italiane: — e che l'epoca di quello splendido lavoro non può mettersi in dubbio che sia stata la seconda metà del secolo XV.

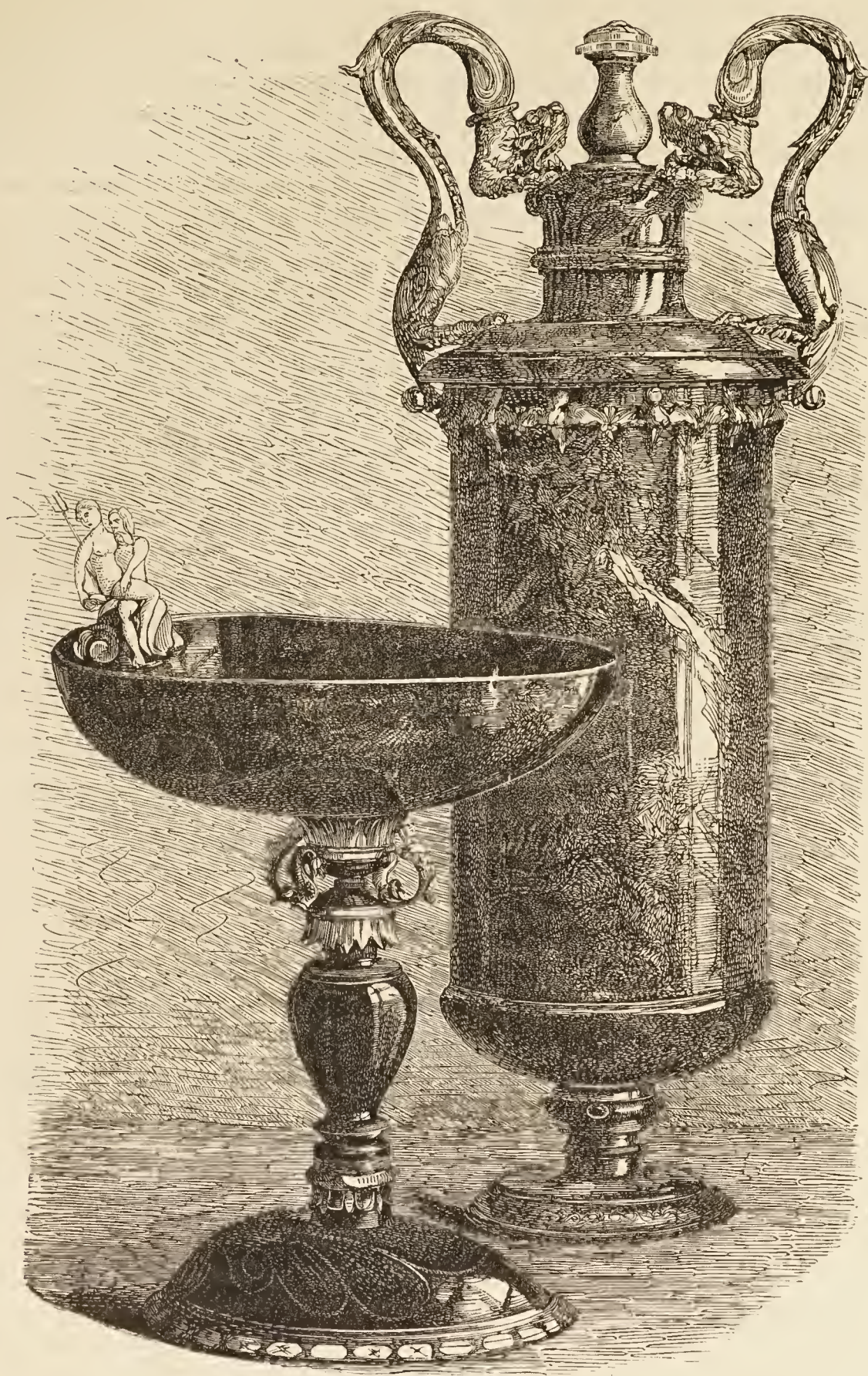
D. C. FINOCCHIETTI.

MONUMENTI

MONUMENTO A SAVONAROLA

La città di Ferrara, volendo erigere una statua al Savonarola, aperse un concorso, il quale fu vinto dallo scultore Galletti, centese. Ora il Galletti ha tradotto fedelmente in grande il piccolo bozzetto premiato, modellandolo con diligente studio in creta. È una statua alta due metri e mezzo, largamente plasticata e certamente figurerà bene sulla piazza assegnatale. Rappresenta il fiero frate colle braccia protese, il quale imperturbabile predica al popolo stando su quella catasta che in breve sarà il suo rogo, terribile esempio degli eccessi in cui trascorre il fanatismo religioso, e della volubilità delle plebi !

Arte applicata all'Industria

OREFICERIA

Vaso e Coppa in diaspro orientale

messi in opera con forniture in oro a fregi ed ornamenti da Benvenuto Cellini per la Corte di re Francesco I di Francia,

esistenti nella collezione delle gemme e gioielli della Corona nel palazzo del Louvre in Parigi.

SAGGIO DELLA SCUOLA D'INCISIONE IN LEGNO DI TORINO.

DELLE RIPARAZIONI
degli
Affreschi di Cimabue e di Giotto
NELLA BASILICA DI S. FRANCESCO IN ASSISI

Lettera diretta al sig. C. CAVALLUCCI
Ispettore della R. Accademia di Belle Arti di Firenze

A voi che aveste il pensiero gentile d'annunziare, come per cura del comm. Correnti fosse il cav. Botti per intraprendere il restauro dei freschi della basilica d'Assisi, non sarà discaro l'intendere quali risultamenti abbiano avuto le prime prove di questa importantissima e bene augurata riparazione.

È soverchio il dire che l'egregio artista pisano, già prima d'accingersi all'opera, s'aveva la piena fiducia non solo del provvido Ministro che lo mandava, ma eziandio di tutta questa città, avvezza a considerare il nobilissimo monumento del suo San Francesco qual precipuo tesoro tramandatole dalla munificenza dei maggiori, in grazia del quale Assisi, nonostante l'umile sua condizione presente, ha tuttavia una splendida rinomanza in ogni parte del mondo civile. Gli ottimi sperimenti, che il sig. Botti avea fatti nell'arte sua e i maravigliosi effetti de' suoi nuovi metodi, ottenuti in patria, in Padova ed in Firenze, ci stavano mallevadori del buon risultamento de' ristauri, ai quali poneva mano in Assisi, e gli assicuravano il suffragio anche di coloro che, amando passionatamente l'arte e i grandi monumenti del nostro passato, erano soliti rabbrividire alla parola *ristauro*. Eppure l'egregio Botti ha di gran lunga superato l'aspettazione universale.

Le due storie di Giotto, in cui è figurata l'istituzione del presepio in Greccio, ed il miracolo dell'assetato, sotto la mano del peritissimo ristauratore hanno ricuperata una freschezza e vigoria di colorito, che al paragone delle storie contigue le farebbe credere uscite testè di sotto al pennello del gran Fiorentino, se non fosse che in più luoghi lo smalto dell'affresco è notabilmente graffiato e logorato dallo stropicciare che su vi si fece da barbari sacristani intesi a levarne via la polvere a furia di granata.

Ma dove la mano del cavaliere Botti si mostrò, direi quasi, taumaturgica è nei dipinti, che Cimabue condusse nel grand'arco in fondo alla nave della basilica superiore. Qui tutto pareva aver cospirato alla distruzione di quei primi miracoli dell'arte rinascente. Poichè all'umidità, onde facilmente s'impregna la pietra calcare appennina, ed all'azione corrosiva della polvere s'era aggiunta pur quella delle pioggie, che penetrando per l'occhio superiore della facciata e pei tetti, non sempre custoditi e riparati a tempo, eransi a poco a poco infiltrate nella volta per guisa da infracidarne l'intonaco e provocarne il distacco e la caduta. Bisognava vedere a che deplorabile condizione erano ridotte le figure nella parte più bassa. Quivi la crosta della calce era quasi al tutto separata dalla parete, e divenuta sì fragile, che l'alito più leggero sarebbe bastato a mandarla in polvere ad un tratto. Or bene, queste figure, che altri avrebbe pianto come inevitabilmente perdute, al valente ristauratore è bastato l'animo di salvarle, impedendone la caduta e rifissandole alla muraglia con quella adesione che forse tanta non ne avevano quando furono da principio dipinte.

Se noi fossimo all'età degli Arcadi, direi che le ceneri di Giovanni Cimabue esultano sotterra per l'allegrezza del sapere così ringiovanite queste sue opere, dove, meglio che nelle tavole, si può vedere l'eccellenza di quel sovrano maestro. Ma poichè siamo oggimai sullo scorcio del secolo XIX, in cui le Accademie colle loro enfasi e prosopopee sono già da un pezzo morte e sotterrate, ci contenteremo di dire quello che è: che cioè le pitture di Assisi rivivono per opera del Botti, e che l'Europa non che l'Italia concordi nel riconoscere in questo grandissimo monumento uno de' primi miracoli dell'arte italo-cristiana, debbono saperne eternamente grado all'illustre artefice ed allo zelo del commendatore Correnti, il cui nome so che questo Municipio ha in animo di porre in questa basilica a testimonio di gratitudine e ad incitamento di chi gli succederà.

La conservazione di questi affreschi del Cimabue io la credo d'una importanza grandissima, non tanto perchè in tali opere leggiamo le prime pagine della storia della Pittura italiana, quanto perchè gli affreschi del maestro di Giotto sono, secondo la ragione dei tempi, d'una bellezza e d'un pregio veramente inestimabile. Lo stesso Vasari che li vide nel 1563, si lasciava andare a queste lodi non punto esagerate: « La quale opera (egli dice) veramente grandissima e ricca e benissimo condotta dovette per mio giudicio fare in quei tempi stupire il mondo ». E poco di poi soggiunse; « a me parve bellissima, pensando come in tanta tenebra potesse Cimabue veder tanto lume ». Nè tace come queste pitture fossero già dalla polvere e da altri accidenti offese, come il furono più tardi dai restauri d'un temerario pennello, che rifece alcune teste degli apostoli che sono da basso, nella storia dell'Ascensione.

Pur non ostante le ingiurie dei secoli, e quelle ancor più gravi degli uomini, chi non vede queste reliquie degli affreschi d'Assisi non potrebbe mai intendere il grandissimo avanzamento che quell'artefice fe' fare alla Pittura, ch' egli tolse tuttavia bambina dalle mani de' vecchi dipintori, seguaci della tradizione e della maniera bizantina. E se egli è vero, come par credibile, che fosse Cimabue discepolo di Giunta da Pisa, l'esame delle pitture dall'uno e dall'altro condotte in questa Basilica ci porta a conchiudere che immensamente maggiore fu il miglioramento recato da Cimabue nell'arte del dipingere, che non quello, di cui il Vasari e tutti gli altri storici danno vanto a Giotto. Chè se nelle tavole tiene ancora Cimabue di quel fare greco e vi apparisce assai da meno del suo discepolo; in questi affreschi le sue figure, serbando fedelmente i tipi tradizionali, rivelano nondimeno lo studio e la felice imitazione della natura, e sono colorite con un pennelleggiare sì franco e grandioso, che poco o niente lasciano a desiderare; senza dire della maestà e fierezza onde elle sono improntate. E similmente i partiti de' panni e il modo onde sono piegate le vesti d'esse figure dimostrano chiaramente l'imitazione del vero. Mirabili sopratutto sono nella predetta storia dell'Ascensione le figure del Cristo, che di profilo con bellissima attitudine si slancia verso lo Empireo, e de' due angeli apparsi agli Apostoli, segnatamente di quello che è alla destra del riguardante, il cui volto si direbbe ispirato dai più leggiadri marmi della Grecia antica, se ai tempi di Cimabue se ne fossero trovati: tanto gentile e divina è l'aria di quella testa. Dove però più che mai si scorge l'ardimento e l'eccellenza del gran dipintore è nella nube, che involgendo la parte inferiore della figura del Cristo, lo toglie alla veduta dei discepoli. Quivi, nei lembi vaporosi, giunse Cimabue a contraffare felicemente i riflessi de' lumi della veste di fiamma che copre il Salvatore, ed a traverso alla nube medesima fece egli trasparire lievemente i contorni della veste e de' piedi che ne vengono avvolti.

Con egual magistero sono condotte le storie della Genesi e del Vangelo da Cimabue dipinte lungo le pareti della nave che fiancheggiano le finestre. Da principio queste storie erano 32: oggi appena una terza parte se ne vede tanto conservata, che possa indovinarsene l'argomento. Ed anche quel pochissimo che ne resta è così malconcio, che a volerlo conservato, non è davvero da por tempo in mezzo. E noi vorremmo che chi succederà al sig. Correnti non si mostrasse men provvido e sollecito di lui a riparare questi preziosi avanzi, e vorremmo altresì che il sig. Botti diventasse un Briareo per adoperarvisi con quella speditezza che si domanderebbe a così vasto ed importante ristauro.

ANTONIO CRISTOFANI.

Arte Contemporanea

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI E CONGRESSO ARTISTICO IN MILANO

I lavori per l'ordinamento dell'Esposizione d'arte moderna al palazzo del salone sono felicemante compiuti. La solenne apertura verrà fatta il dì 26 agosto, con intervento di S. M. il Re, con tutta la maggior festività. Il locale è magnifico, pieno di luce e di spazio, decorato a fiori, rallegrato da vaghe fontane decorative, che ne renderanno delizioso il soggiorno — una vera festa dell'arte.

Il numero dei dipinti presentati alla solenne mostra oltrepassa il mille, e più di duecento si noverano le sculture. I migliori nomi vi si trovano degnamente rappresentati. Da comunicazioni desunte dal Comitato esecutivo, possiamo dar ragguaglio delle dimensioni degli annessi al Salone dei giardini pubblici destinato alla sede dell'Esposizione.

Vestibolo d'ingresso:

Lunghezza	metri	6,70
Larghezza	»	13,30
Altezza	»	5,30

Galleria scultura:

Lunghezza	metri	46,30
Larghezza	»	11,50
Altezza	»	5,30

Passaggio dalla galleria scultura al salone:

Lunghezza	metri	7,44
Larghezza	»	9,80
Altezza	»	5 —

Galleria quadri:

Lunghezza longitudinale . .	metri	65,70
Lunghezza dei bracci, caduno .	»	15,35
Larghezza	»	15 —

Locali di servizio di fianco al vestibolo d'ingresso:

Lunghezza caduno	metri	16 —
Altezza	»	3,75

Passaggio dal salone alla galleria quadri:

Lunghezza	metri	17 —
Altezza	»	3,20

La Società promotrice di Belle Arti ha voluto festeggiare anch'essa in modo speciale la solenne Esposizione nazionale deliberando in via eccezionale di ricevere per quest'anno delle azioni di lire 5, le quali concorreranno insieme colle altre alla distribuzione degli acquisti sociali, e di assegnare per le compre di quest'anno, oltre la somma stabilita in bilancio, tutti i fondi disponibili delle annate precedenti. La Società merita plauso per questa risoluzione, la quale contribuirà a rendere più fruttuosa per gli artisti la grande Esposizione.

Simultaneamente all'Esposizione d'*Arte moderna* si prepara parimente un'altra Esposizione d'*Arte antica* al palazzo Brera, che annunziasi già come argomento di vera sorpresa e di molto interesse per gli amatori dei nostri classici, ed in ispecial modo della somma scuola Leonardesca.

— Congresso Artistico.

Si sta preparando per tale circostanza un'opera letteraria artistica che avrà per titolo *Saggio Vinciano*, edizione splendida, magnifico lavoro del Govi; la parte di Leonardo artista sarà trattata dalla penna dotta e vivace di Camillo Boito.

Il Congresso artistico sarà aperto col giorno 4 settembre, e sperasi coll'intervento del Commissario Regio nominato per Decreto Reale dietro proposta del Ministro della pubblica istruzione nella persona del commendatore Cesare Correnti, scelta stata universalmente gradita per la riconoscenza dovuta all'ex-ministro che diede luminose ed incessanti prove di costante amore e di fervido interessamento pel culto delle arti nel non breve periodo nel quale ebbe a reggere quel dicastero.

L'inaugurazione del monumento a Leonardo da Vinci sulla piazza della Scala avrà luogo solennemente il giorno dell'insediamento del Congresso. Il Congresso è diviso in due parti distinte. Una comprenderà specialmente gli ingegneri architetti, l'altra gli artisti cultori delle arti belle e discipline affini.

Tralasciamo dire dei programmi, regolamenti e quesiti che furono già anteriormente pubblicati. Dalle notizie che ci fu dato raccogliere risulta che pel Congresso degli ingegneri architetti sono pervenute oramai al Comitato direttivo circa 500 adesioni, e per quello degli artisti il numero dei convocati sarà all'incirca di 150. Nel periodo de' due Congressi, che dureranno fino al 10, avrà luogo pei congregati una gita alla Certosa di Pavia e alle Conche, per cui dalla Deputazione della provincia di Pavia e da quel Municipio sono state date disposizioni per onorifiche accoglienze agli ospiti delle varie parti d'Italia colà radunati. Si parla d'una illuminazione del Duomo, d'uno spettacolo apposito all'Arena, dell'inaugurazione del celebrato Salone del palazzo Marino e analogo ricevimento. E di più il Consiglio d'amministrazione della Società patriottica ha deliberato di aprire le sue sale, pel periodo dei due Congressi, ai congregati inscritti muniti del biglietto d'ammissione. — Onore a Milano che saprà degnamente accogliere nella superba sua sede gli amatori e cultori dell'arte.

B.

CRONACA

ROMA — Progetto dell'arch. Linari per una grande galleria.

Le speciali condizioni di edilità pubblica in cui versa Roma, divenuta metropoli d'Italia, esigono che si costruisca una *Galleria* o *Passaggio coperto* che serva ai cittadini di luogo di ritrovo e di passaggio soprattutto nella stagione invernale e nei giorni piovosi, ed ai commercianti per far mostra di negozi veramente ampi, ricchi ed eleganti come si convengono ad una città capitale.

L'edificio, secondo il progetto Linari, occuperebbe l'area compresa fra piazza Colonna, via dei Crociferi, la piazzetta della Stamperia ed il prolungamento della via dal Tritone sino al Corso. Si otterrebbe così la maggior lunghezza della galleria in metri 250, cioè 55 metri di più della Vittorio Emanuele di Milano. La località essendo centrale riuscirebbe di incontestabile comodo per la cittadinanza romana e soddisferebbe altresì a condizioni non meno importanti quali sono quelle di essere in armonia coi progetti del Municipio relativi alla sistemazione delle principali vie della città, e di non richiedere espropriazioni e demolizioni fuor di misura dispendiose. Si aggiunge a queste favorevolissime circostanze che una società di capitalisti assumerebbe l'incarico della costruzione della galleria non esigendo dal Municipio di Roma che un concorso relativamente minimo per le spese. Praticamente adunque il progetto Linari ci sembra di facile attuazione. Considerandolo poi come emanazione estetica di un artista, noi lo troviamo commendevole tanto per l'armonia dell'insieme quanto per la bellezza dei singoli dettagli, molti dei quali ci richiamano alla mente il gusto michelangiolesco di quelli del palazzo Farnese a Roma.

L'architettura del Linari ha uno stile libero tutto proprio, ma improntato di quella caratteristica severità che riscontriamo nei monumenti romani.

Facciamo voti perchè l'operosissimo quanto valente giovane architetto possa tradurre in atto il suo grandioso concetto.

FIRENZE — Nuovo Circolo Artistico.

Nella sala della Società dei Fidenti ebbe luogo, nello scorso luglio, l'adunanza del Consiglio di direzione per la formazione d'un nuovo Circolo artistico. Vi erano rappresentate le arti tutte del disegno, la musica, la drammatica.

Fu deliberato che il Circolo dovesse avere lo scopo di fare riunioni dilettevoli, di curare lo sviluppo delle arti, sia nello

studio che nel loro commercio. Fu poi nominata una Commissione per la formazione di un programma-statuto, la quale si compose dei signori Cambi, Bianchi, Sanesi, Parrini, Giarrè, Fabbri, Cianchi, Del Sarto, Giovacchini e Tarchiani. Se i principii fondamentali di questa Società saranno appoggiati da molti, potremo vantare in Firenze il Circolo più importante e il più utile che abbiasi in Italia. Il signor De Gori, il cavaliere Spence e l'architetto Del Sarto largamente si diffusero sulla importanza e scopo del Circolo artistico. (*Italia Artistica*).

— Centenario di Michelangelo.

Pel centenario di Michelangelo Buonarroti devono esser fatte in Firenze delle grandiose feste onde onorare la memoria di quel sommo italiano.

Il Municipio ricordando quanto splendide riuscissero le feste del centenario Dantesco organizzato da Guido Corsini e dal professore Nicola Sanesi, eleggeva una speciale Commissione composta dei due menzionati cittadini, ai quali è stato aggiunto il prof. Duprè.

TORINO — Industria artistica nascente.

Erano privilegio dell'estero finora, e segnatamente di Francia, quelle economiche riproduzioni di lavori di scultura che, rappresentando fregi e figure, giovano ad adornare oggetti industriali, come pendoli, candelabri, *consoles*, ad abbellimento degli eleganti salotti, assimilando il bronzo ora nella tinta oscura propria di quel metallo, ora a modo di verde antico. Questi lavori, mentre presentano un bello estetico, hanno il merito di essere di poco prezzo, perchè fatti di zinco, gettato entro stampi di bronzo epperciò tirati a molti esemplari. Il desiderio di scuotere in ogni modo il giogo di doversi rendere anche per questo ramo tributari dell'estero assottigliò l'ingegno e diè coraggio ad alcuni giovani intraprendenti, che unitisi insieme, divisarono introdurre in Torino siffatto genere di lavori. Abbiamo ammirato il primo saggio di quest'industria da loro eseguito rappresentante un busto di Giuseppe Mazzini riescito assai bene, esposto presso il signor Maggi, editore di stampe.

Le regole dell'arte vi sono assai giustamente osservate, ed il risultato in generale conservando appieno il carattere del modello eseguito appositamente in cera dal signor Pistono in modo assai corretto, fa sperar bene della intrapresa iniziativa che richiede appoggio e diffusione per prendere radice, come merita ogni generoso tentativo.

Ci riserbiamo di analizzare siffatto processo, al quale speriamo andar presto debitori di qualche lavoro di importanza anche maggiore. B.

TAVOLE

MARTIRE EGIZIANA

Quadro di Federico Faruffini, *da Pavia.*
Acquaforte di Giuseppe Monticelli.

Là, davanti al profilo di Menfi o di Tebe, — nelle brune acque del Nilo, il fiume adorato e benefico, — va galleggiando una povera morta, una vittima. Ogni giro di lustro, bisognava compiere il sacrificio. Era inesorabile il Nilo: bisognava, ogni lustro, perchè feconde riuscissero le sue piene annuali, dargli una vergine. Una vergine bella fra le più belle che sognassero amore sotto l'egizio cielo. Così la tradizione, così la fede, così il rito. I favori del Nilo bisognava pagarli — e la moneta era un cadavere — il cadavere soave d'una fanciulla.

In modo eguale — talvolta — le voluttà immense dell'arte bisogna pagarle a caro prezzo — a prezzo di morte. Così, pieno di forza e di genio, slanciossi all'improvviso nella tomba il giovane autore di questa tela.

Certo lo attirò e lo distrusse l'ideale, questo Nilo sacro pur esso e misterioso.

Pace dunque alla martire egiziana — e pace al povero artista!...

IL GENIO DI FRANKLIN

Statua in marmo di Giulio Monteverde, *da Genova.*

Eliotipia.

Eripuit cœlo fulmen...

Per un tempo nero, scoppia sinistramente la folgore; il piccolo genio — Euforione bizzarro — ne afferra la livida scintilla, precipita, volando, sull'alto comignolo, si stringe, impetuoso, all'asta calamitata — e con le mani fremebonde, nervose, schiaccia, signoreggia, costringe il fuoco del cielo a travolgere nell'abisso, nella fredda oscurità, nel silenzio. « Giù in fondo al pozzo!... » grida il genietto al fuoco del cielo — e ride. Ride trionfante. Ride come per gioco, eppure codesto gioco è una vittoria immortale della scienza. Ride — e quella sua fresca faccia da *Gavroche*, illuminata così di quel riso furbo, vivace, è davvero qualcosa di maliardo. Si metterebbe tanto volontieri un bel bacio sopra quella bocca tanto serena.

Lo scambiereste per l'Amore, questo fanciullo, e forse chi sa?... nei momenti perduti — quando nel cielo rifulge l'azzurro — quando sonnecchiano, là per le altezze infinite, gli uragani — quando il fulmine tace, — chi sa?... che egli non vada tratto tratto rubando il mestiere all'altro fanciullo, il Dio faretrato.

Si può bene, così per uccidere il tempo, dopo avere scherzato con la favilla elettrica, scherzare un po' con la favilla, elettrica anch'essa, del cuore. E poi, di comignolo in comignolo, possono incontrarsi delle avventure così carine, così fantastiche!...

Se il glorioso autore del *Colombo giovinetto*, se questo profondo artista e quest'uomo soave, Giulio Monteverde, ci leggesse dentro l'anima — egli vedrebbe quanto entusiasmo in noi brilla per le opere sue già compiute, quanta fede allegra e sicura per quelle che da lui aspetta il paese e che di certo verranno. Fede, entusiasmo che noi dividiamo coi moltissimi; e riguardo all'avviso degli altri, — di quelli che sogghignano sempre, che avversano sempre, che non sanno o non vogliono innalzarsi mai, — noi non abbiamo flemma di occuparcene.

Del resto, libera critica in arte libera.

OLIVETO

Quadro di Tammar Luxoro, *da Genova.*
Acquaforte di Domenico Casella.

Una grande calma sulla marina profonda, un sommesso bisbiglio dentro il grigio e morbido fogliame dell'oliveto. Una grande chiarezza dappertutto; — sopra lo scorcio del muricciolo a secco, una luce bianca, implacabile, acciecante; — una fiamma tremula, una diafana incandescenza; — dalle fessure, qua e là, sbuca fuori la lucertola, guarda un momento, guizza e sparisce; — una luce calda sul terreno color d'ocra, e sotto gli olivi, le macchie diafane dell'ombra.

Che limpide cose, che sogni sereni si penserebbero lungo questa placida riva del Mediterraneo!...

. . . A lei dall'alto manda
I più vitali rai l'eterno sole;
Limpide nubi a lei Giove concede,
E selve ampie d'ulivi, e liberali
I colli di Lièo. Rosea saluto
Spirano l'aure, dal felice arancio
Tutte odorate e dai fiorenti cedri.

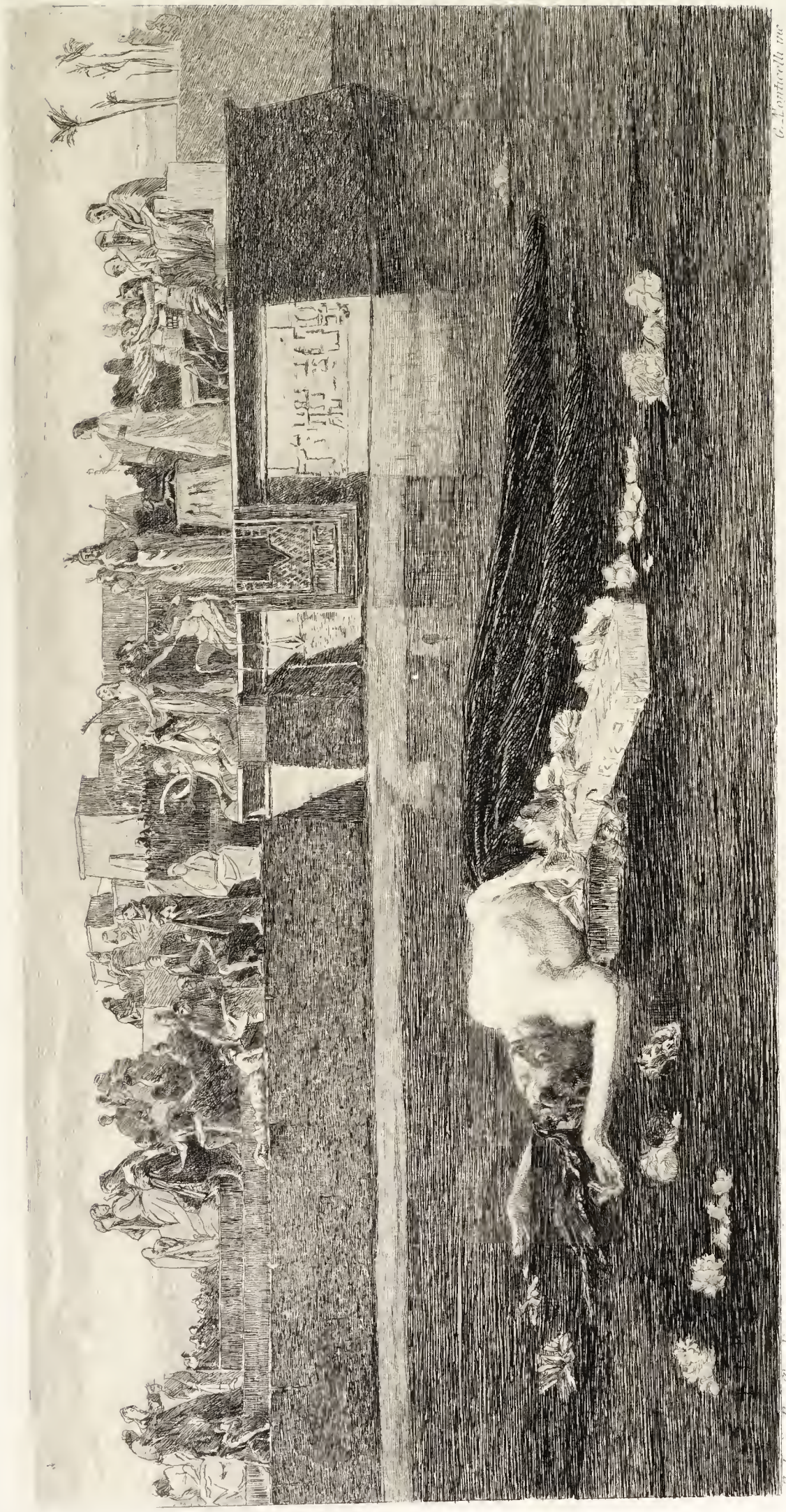
E nell'aria, pare vada fremendo l'eco di questi versi dell'*Inno alle Grazie*.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice **BISCARRA**. Luigi **ROCCA**.

Gerente Luigi Rocca.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

Federico Faruffini dip. *G. Monticelli inc.*

M A R T I R E   E G I Z I A N A

Stamperia Eliotipica Roma. *G. Monteverde scolpi.*

IL GENIO DI B. FRANKLIN

L'ARTE IN ITALIA
RE SVR GET.

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI

E SECONDO CONGRESSO ARTISTICO

IN MILANO

Importanza veramente ragguardevole, ed anche superiore alle previsioni, ha raggiunto il movimento artistico nella splendida città di Milano durante la fausta ricorrenza della Esposizione Nazionale di Belle Arti, mercè la triplice mostra dell'arte contemporanea, dell'arte antica e dei saggi didattici dell'insegnamento impartito nella maggior parte degli Istituti d'arte del Regno, e mercè la grande affluenza d'artisti e di dotti, accorsi d'ogni parte della penisola a prender parte ai due congressi degli ingegneri e degli artisti. Sarebbe un venir meno al nostro còmpito se non procurassimo, ancorchè vincolati da economia di spazio, di riferire quanto abbiamo ravvisato maggiormente degno di ricordo. Ed appunto affinchè valga a conservare tra i nostri volumi una traccia duratura in omaggio all'attività intelligente e vasta di ordinamento che ogni cosa ha saggiamente governato, nonchè alla specialità dei prodotti e dei risultati ottenuti sia in ordine alla cospicua mostra, sia rispetto alle deliberazioni del Congresso Artistico, reputiamo dover nostro dedicarvi l'intera presente dispensa, chiedendo venìa pel ritardo della pubblicazione di essa, ritardo impostoci da relative imperiose circostanze. La rassegna artistica avrà seguito altresì nelle dispense successive, e la distribuzione delle tavole sarà in esse per modo condotta da provvedere la illustrazione delle più culminanti opere d'arte comparse nell'attuale Mostra Nazionale.

APERTURA SOLENNE DEI CONGRESSI

DEGLI ARTISTI E DEGLI INGEGNERI-ARCHITETTI

Il dì 4 settembre, alle 11 antim., venne fatta l'inaugurazione dei Congressi degli artisti, e degli ingegneri ed architetti italiani, nel salone del palazzo di Brera.

La sala era affollatissima; occupava il posto di presidente il sindaco comm. Bellinzaghi, che aveva ai lati il conte Carlo Barbiano di Belgioioso presidente del Comitato esecutivo dell'Esposizione nazionale e del Congresso artistico, ed il commendatore Brioschi, presidente del Comitato esecutivo del Congresso degli ingegneri ed architetti. Fungevano da segretari, da una parte e dall'altra, il cav. Giuseppe Mongeri e l'ingegnere Emilio Bignami.

Prima che fosse solennemente aperto il Congresso, giungeva S. A. R. il principe Umberto, accompagnato dal generale De Sonnaz e dal capitano conte Taverna, e ricevuto dal corpo della presidenza, occupava poscia nella sala il posto d'onore di fronte ad essa.

Oltre alle principali Autorità governative e giudiziarie, assistevano alla cerimonia le rappresentanze della Deputazione provinciale, della Giunta municipale, e molti illustri artisti e scienziati italiani.

Il Sindaco inaugurò il Congresso colle seguenti parole:

« Dacchè la fortuna volle impartirmi l'onore di presiedere oggi a questa adunanza, a cui si associa con gentile pensiero S. A. R. il Principe Umberto, mio primo pensiero, o signori, è quello di esprimervi tutta la gratitudine della città di Milano, lieta di ospitare tanti egregi cittadini qui convenuti per prendere parte al Congresso. Io stringo le mani a tutti voi in nome di Milano, dandovi il benvenuto.

« Il còmpito del Congresso è alto, e voi cogli studii ne trarrete importanti risultati per le arti e le scienze. E da codesti studii e da codeste discussioni, gli stranieri prenderanno norma del progresso che l'Italia, retta a libertà, ha fatto nei pochi anni di sua indipendenza; progresso rapido, oramai conosciuto e confessato da eminenti uomini di Stato stranieri, tra cui quelli stessi che non credevano al nostro avvenire.

« È sotto questi auspici che dichiaro aperto il Congresso degli artisti, ingegneri, ed architetti italiani ».

Le belle parole del sindaco vennero accolte da applausi. Indi, alzatosi il conte Belgioioso, così parlò:

Onorevoli signori,

« Questo ritrovo, è un ben degno omaggio al Grand'Uomo che abbiamo acclamato auspice dell'odierna solennità. — In mezzo a voi, in questa eletta adunanza di scienziati e d'artisti, il *Genio di Leonardo* s'asside al posto d'onore che gli è dovuto.

È dunque, assai più che un atto di cortesia, la stretta di mano che oggi vi ricambiate. Ravvicinando in nome del comune maestro, le due più disparate industrie del pensiero, voi proclamate la loro solidarietà, voi affermate che per ogni via dei buoni studi, può l'ingegno umano salire a quell'altezza invidiata, che un poeta egregiamente chiamò la *ragione degli eguali.*

Antica come l'uomo, perchè creata dal bisogno, deve essere stata l'alleanza del lavoro: coeva della civiltà fu quella delle arti gentili, che ebbero istanti di viva e rumorosa fraternità nelle pubbliche feste, o nelle corti di amore. Ma la scienza fu sempre amica della solitudine. Assorta in se stessa, come quel vecchio filosofo di Siracusa che, nelle strette di un arduo problema, tutto dimenticò fin la patria e la vita, riconobbe le vivaci compagne, le rare volte soltanto che le incontrò nella mente privilegiata di quei sommi che, al par del Vinci sorvolarono ogni barriera della sapienza.

Eppure, la scienza e l'arte erano già sorelle ed amiche. La storia, la filosofia, le scienze naturali furono, ad ogni richiesta, ottime ausiliarie dell'arte; e l'arte ogni qualvolta riveste il vero di forme attraenti, sì che splenda agli occhi dei più, è generosa rimuneratrice di chi la soccorre.

Ma l'atto di fratellanza che oggi raccoglie sugli stessi scanni scienziati e artisti, fosse concetto e desiderio antichissimo, è un avvenimento nuovo; e noi ce ne dobbiamo rallegrare, come del veder tolte le frontiere in un paese amico. Da quest'istante la sobrietà della scienza si è fatta meno rigida: e il bello, purchè sappia essere il linguaggio vivo, evidente, efficace della verità, si confonde coll'utile. Un popolo non sa rimanere così immobilmente spartano da essere sempre pago di un edificio solido, di una macchina poderosa, di un valido strumento. Viene il giorno in cui gli è mestieri che il grande, il solido, l'utile della scienza, assumano le lusinghiere attrattive dell'arte.

Ma non presso tutti i popoli fu tale bisogno egualmente imperioso e precoce. Per molti sussegui un lungo periodo di prove; per qualcuno soltanto fu uno dei primi sintomi di civiltà. Gente, come noi, di mezzo alla quale, poco meno di trenta secoli addietro, artefici « seminudi, operando con umili argille e triviali colori, raggiunsero nei loro vasi una bellezza insuperabile di forme », è per servitù d'istinto così indissolubilmente legata all'arte, da doverla chiamare la più spontanea e sincera espressione dell'indole sua. Sarebbe quindi opera vana il tentare di ridurci alla misura della nordica temperanza. Noi possiamo ammirarla, invidiarla fors'anco, ma non rinunceremo giammai al privilegio, ci fosse pur qualche volta funesto, di un ingegno versatile, primo e indelebile carattere della nostra personalità nazionale.

Indirizzandomi ora a voi, egregi maestri dell'arte, dovrei rallegrarmi di vedervi prescelti a reggere quel ramo dell'istruzione che è il più valido e meglio accetto strumento di civiltà. Quanto par facile e invidiabile il tener scuola a discepoli che hanno nelle vene il sangue d'insigni maestri!

Ma sul campo che voi coltivate, appunto perchè vi abbondano i fiori, non mancano le spine. Voi non temete già il funesto ritorno di quei tempi due volte chiamati il *secolo d'oro;* e due volte preludio a un'età tristamente famosa per molte e non compatite lagrime. Nel vigor del rinascere e all'esordio della vita sarebbe una colpa paventare le miserie della vecchiezza. Ben più a ragione vi pesa sull'animo il dubbio che si attenda da voi più di quello che umano avvedimento possa promettere; quasichè l'ufficio di guidare i primi passi dell'artista vi faccia colpevoli dei voti insoddisfatti dell'arte.

Ebbene: poichè questo deve essere il giorno delle schiette parole, dite che il genio, a cui soltanto l'arte rivela i suoi segreti, esce integro dalle mani di Dio, e si risveglia da sè sotto i raggi del nostro mitissimo cielo; dite che niuna impazienza ne affretta la venuta, che nes-

suna scuola e nessun maestro accelerano la predestinata fecondità della natura. Dover vostro non è di scuotere le fibre inerti e dissanguate, ma di preparare con una diffusa coltura l'ambiente, entro il quale più presto e con miglior fortuna abbiano vita e sviluppo le forti, le prepotenti vocazioni. A ciò voi mirate, soccorrendo que' moltissimi che, senza voler essere artisti, dimandano di saper tradurre nel linguaggio elementare della forma quel sentimento profondo e indeterminato del bello, che la natura pose loro negli occhi e nel cuore.

Goethe, mezzo secolo fa, accusava i suoi compaesani di scrivere assai più del bisogno e di non disegnare abbastanza. Noi, per mala fortuna, fin troppo innocenti del primo peccato, sentiamo qualche rimorso del secondo. E, sopratutto, lo sentono coloro, che avendo la mano nella istruzione popolare, s'avvedono come in questa parte della pubblica coltura il desiderio di chi vuole studiare supera di molto i mezzi di soddisfarlo. Laonde, una legge che colpisse gli analfabeti dell'arte si farebbe accusatrice delle istituzioni che non rispondono alle richieste di una ignoranza già convertita e pronta all'ammenda.

Quest'asserzione parrà temeraria, se non mi si permette di rischiararla con un esempio che, per iscrupolo di veridicità, raccolgo assai vicino a noi.

Chi entra nella più elementare delle nostre scuole accademiche, non rimarrà indifferente nel vedervi molte e molte centinaia di giovanetti che stanno addestrando la mano nei graduati esercizi del disegno decorativo. La più parte di quegli alunni, venuta dalle officine, vi torna dopo qualche ora di studio; ma quest' ora è attesa e ambita, come fosse concessa a ricreazione o a riposo. Ecco un modello di scuola che possiede il segreto di vivere delle proprie attrattive, e che non avrà quindi un bisogno di divenire obbligatoria.

Chiunque percorra quell'aula sì spaziosa e sì ben popolata, pensa che ivi s'istruisca un'intera generazione, e invidia il maestro, cui è concesso un campo sì vasto per sementare e da mietere. Eppure, quei molti scolari sono ancor pochi. Oltre i lontani che ignorano esistere questa scuola, nel più largo senso della parola, gratuita e utile, c'è un numero non piccolo di vicini che si affollano al suo ingresso e che o non riescono a varcarlo, o lo varcano troppo tardi, quando la lena dei desideri è già stanca, e quando il mestiere ha oppignorate tutte le forze del loro corpo e tutte le ore della loro giornata.

La ragione, adunque, per la quale da noi si pecca del non disegnare abbastanza è ben altra da quella che ci fa invidiare i concittadini di Goethe, fortunatamente colpevoli di saper scriver troppo.

Ora, se l'esempio che ho addotto non è unico; se altrove, come qui, il desiderio popolare in una coltura artistica è egualmente sfruttato dall'insufficienza dei mezzi per appagarlo, tocca a voi, o signori, qui convenuti per trattare gli interessi dell'arte e della sua istruzione, il far sentire la vostra autorevole parola, affinchè una delle più felici e certamente la più decisa fra le attitudini del nostro popolo, non vada perduta.

Che se le quistioni che vi sono poste innanzi sono molte, e tutte gravi ed urgenti, nessuna la è quanto quella che riguarda l'insegnamento. Pervenuta a noi, come credità del primo Congresso, e raccomandata dal suffragio del maggior numero di proponenti, essa risvegliò l'attenzione di quest'Accademia e degli istituti artistici del Regno; e fu appunto coll'intento di spianare la via alla più pronta soluzione dell'arduo quesito, che l'Accademia Milanese promosse, e le consorelle con mirabile accordo accettarono la gara di una esposizione didattica, chiamando voi, o signori, giudici del suo esito. Davanti a una ricca collezione di saggi delle Scuole, potrete più facilmente rispondere ad uno dei più importanti quesiti, dichiarando se, e fin dove, sia possibile ed utile condurre l'insegnamento elementare colla scorta di un metodo unico, e quale in caso affermativo sia il metodo da preferirsi. Ma, in pari tempo, specchiandovi nelle varie maniere d' insegnare e d'operare, vedrete quanto importi che l' arte nazionale affermi la propria esistenza, senza distruggere quelle minute screziature di gusto, che sono un prezioso ricordo delle antiche scuole italiane, e possono essere una fonte, ancora ben nutrita, d'artistica idealità.

Esaminando quei saggi, potrete con più fermo giudizio determinare da dove conviene che l'insegnamento cominci, fin dove esso dovrà giungere, quando cessare; e quali sussidi di lettere e di studi propedeutici si devano porgere agli studiosi dell'arte; quali prove attendere delle loro attitudini e dei loro progressi.

Nell'affrontare il tema dell' unità e della moltiplicità dei programmi, vi si fa incontro, velata da apparenze disciplinari, la gravissima questione della libertà d'insegnamento. E il solo riproporla in termini chiari e precisi sarà trarla dai dubbi che l'abbuiano ed avviarla alla sua migliore soluzione. Noi attendiamo su ciò la vostra parola.

Se poi ci è lecito sperare che tra breve ogni mano esperta nell'alfabeto non potrà confessarsi impotente a tracciar rette e curve di bello stile, converrà prepararci a rispondere a chi già tiene in serbo la domanda: dove sono i maestri per tutti? Voi darete la più saggia delle risposte, dettandoci le richieste norme intorno alle scuole magistrali.

Riflettendo, per ultimo, che dove il popolo nasce artista, non c'è opera, per quanto dimessa, a cui l'arte non possa utilmente aggiungere qualcosa del suo, sentirete la necessità di giovare alle industrie e ai mestieri, fondando e crescendo le scuole del disegno professionale. Nè temete di camminar soli per questa via nuova e quasi intentata tra noi. La scienza economica vi segue da vicino; lo stesso rigido *utilitarismo* vi corre sulle orme. Esso non ignora che il buon gusto ama il semplice, e quindi è saggio spenditore; sa che, penetrato nelle vaste corsie delle officine, vi reca un'arte modesta, ma pura, che dirozza e abbellisce, senza spreco di tempo od aumento di spesa, l'arredo del povero; sa, e lo ricorda con invidia, che i vetri di Venezia, le ceramiche dell'Umbria, i tessuti di Firenze, le armi di Milano fruttarono all'Italia molta fama e moltissimo oro.

L'arte pura vi rivolge anch'essa le sue interpellanze. Vi chiede, anzitutto, se, e a quali condizioni giovino a' suoi progressi le esposizioni artistiche, le società promotrici, i premi, le pensioni, il credito. Argomento lieve e scorrevole per chi pensa che l'arte, beata fin troppo di specchiarsi, al ricorrere delle consuete rassegne, in se stessa, non dimandi che il pane quotidiano; spinoso e difficilissimo tema per chi ha indovinato che, dopo avere volontariamente smarrite le traccie delle sue vecchie tradizioni, essa in oggi ricerca, e ancora non trova la fede dei nuovi tempi.

Diciamo, e in ossequio all'arte e nell'interesse degli artisti, tutto il vero; giacchè è troppo dolore il raccogliere disinganni da ciò che vivamente si ama. L'arte oggi gradisce le carezze di una mano anco ruvida, purchè ver-

gine: rifiuta sdegnosamente le incensurate blandizie della dotta mediocrità che l'onora col plagio, e le arde incensi pur destramente imprestati. Nulla di meno reverente per essa che il proclamarla bisognosa dell'altrui generosità. L'arte vuol vivere di sè; e vive bene dove regna da sovrana. Si aprano le palestre pei grandi artisti, e ci saranno opere degne dell'arte grande; ma si chiuda la vena della minuta liberalità che nutre colla manna dell'indulgenza le mezze vocazioni. La mediocrità artistica, oggi sì vivamente deplorata, è figlia degli ingegni mezzani; ma è pupilla di una protezione, resa funesta da' suoi pietosi intendimenti.

Molte e vivissime istanze a voi indirizza l'archeologia artistica. Essa è lasciata troppo sola a venerare le storiche nostre reliquie; e molto se ne duole. Nè vale a confortarla il pensiero che una più diffusa coltura rialzerà di certo il sentimento di riverenza per tutto ciò che ricorda un passato memorando per le sue glorie e per le sue sventure. Attendere che ciò sia, è tollerare che molti preziosi avanzi vadano intanto dispersi per negletta custodia, per libidine di spazio, o per avaro baratto. Da lungo tempo si va inutilmente cercando il modo di porre il suggello della inviolabilità su codesti autorevoli documenti della storia patria. A voi ora il trovarlo; a voi il merito di rendere più efficace la tutela nazionale, associando tra loro le forze delle Istituzioni protettrici dei Comuni e delle Provincie.

Signori, io non dirò di più: il tempo stringe e il cammino è lungo. Affrettate le operazioni regolamentari, affinchè si faccia tesoro di queste ore avaramente misurate sul bisogno che urge. Concedete il minor tempo possibile alla facile vena delle digressioni e dei ricordi. Ma un ricordo, che il labbro non ripete, viva nel cuore di tutti; quello di un glorioso passato che all'arte nostra concede il diritto e impone il dovere d'essere nobilmente ambiziosa.

Prima però che la disciplina del lavoro vi separi, permettete che io adempia l'incarico affidatomi dall'Istituto che ho l'onore di reggere, e, in nome suo e di quanti professano ed amano gli studi gentili, vi renda grazie vivissime per aver cortesemente risposto al nostro invito.

La presenza di S. A. R. il Principe ereditario, il cui amore per le arti è sì eloquentemente attestato dal generoso annuo premio che porta l'augusto suo nome, l'intervento delle alte Magistrature e degli illustri Personaggi qui convenuti per festeggiare il vostro arrivo, vi dicano, se pur non lo avete già letto sui nostri volti, quanto ansiosamente eravate aspettati. Il desiderio d'avervi ospiti era vivo come la fiducia che voi c'inspirate; grande come la ragione che ci spinge a pregarvi ad esserci liberali dei vostri consigli.

Doppio è l'assunto di questo ritrovo: onorare Leonardo da Vinci, il più grande maestro dei tempi passati, e dare valido impulso all'arte educatrice del popolo, uno dei più imperiosi bisogni dei giorni presenti. Il vostro affetto scioglierà degnamente il primo dei nostri voti: ora, con fede ancor più viva, rimettiamo il secondo alla vostra sapienza.

Signori, quando tra poco ricomparirete in quest'aula, recandoci il frutto dei vostri studi, l'addio del congedo vi sarà dato dalla Nazione, la quale ha l'occhio e l'animo in voi, e misura l'altezza dell'opera vostra dall'importanza del bene che ne attende. Ma poichè questi giorni meriteranno d'essere inscritti fra i più bene augurati della nostra vita civile, quale compenso a voi che li avrete resi fecondi?

Il premio, o signori, vi è largamente anticipato dalla coscienza e dagli effetti. Giovando alle liberali istituzioni del nostro paese, voi rispondete ad un invito dell'animo; voi obbedite a voi stessi; perocchè nel cuor vostro regnano a pari, senza limitazione di confini, l'amore dell'arte e la devozione alla patria ».

Pronunciarono in seguito altri splendidi e scientifici discorsi il Comm. Brioschi e l'ingegnere Emilio Bignami, ma, costretti dai limiti dello spazio, dobbiamo rinunciare a riportarli in queste colonne, dove abbiamo divisato di restringerci alla materia che sta circoscritta nel solo campo dell'arte. — I due Congressi terminata la seduta inaugurale si bipartirono; e noi, seguendo l'enunciato proposito, terremo dietro alle sole conferenze artistiche.

Prima seduta generale
DEL CONGRESSO ARTISTICO

L'adunanza è aperta, in via provvisoria, dal Presidente del Comitato Esecutivo, conte Carlo Belgioioso, coll'assistenza di alcuni membri del Comitato stesso, tra i quali assume le funzioni di segretario il cav. Giuseppe Mongeri.

Procedutosi all'elenco dei congregati, che in fine del Congresso venne chiuso nel numero di 245 inscritti, la presidenza provvisoria invita l'assemblea a votare per ischede, a tenore del regolamento emanato dal Comitato esecutivo per la nomina della presidenza effettiva del Congresso.

Viene proposta nell'assemblea la riconferma a Presidente nella persona del benemerito conte Belgioioso, a Segretario Generale in quella dell'egregio cav. Giuseppe Mongeri, i quali con nobili parole e grati sensi dichiarano non poter accettare, visti i molti incarichi cui li tiene vincolati la solennità della circostanza.

La votazione annunzia a grande maggioranza la nomina di Presidente nella persona del cav. Pietro Martini, già Segretario generale del primo Congresso artistico di Parma; il quale con nobilissime parole ringrazia commosso l'assemblea dell'onore che gli conferisce, e che accetta non come diretto alla sua persona, ma solo riconoscendolo un tratto di simpatia e di approvazione alla istituzione dei Congressi artistici, alla quale egli consacrò con tanto cuore l'opera sua, e conchiude con dire che la testimonianza ricevuta gli fa considerare questo come uno dei più rlieti giorni della sua vita (vivissimi applausi).

Prosegue la costituzione degli uffici, che porge definivamente il seguente risultato:

PRESIDENZA GENERALE DEL CONGRESSO

Presidente: Martini cav. prof. Pietro, di Parma.
Vice-Presidente: Cantù' com. Cesare, di Milano.
Segretario Generale: Biscarra cav. prof. Carlo Felice, di Torino.
Segretari: Cattadori avv. Giacomo, di Milano.
Merli com. Antonio di Genova.

Dopo esaurite parecchie quistioni di forma, il Congresso artistico è dichiarato aperto in appositi locali del palazzo dell'Istituto tecnico superiore, dove le singole Sezioni sono invitate ad eleggere le relative presidenze, e procedere quindi agli studi de' quesiti loro presentati.

SEZIONE I. — ARCHITETTURA

Presidente: Rendina cav. Federico, di Napoli.
Vice-Presidente: Boito cav. prof. Camillo.
Segretari: Bettoli cav. Luigi, di Parma.
Montecchini cav. Pier Luigi.
Albarella Enrico.

Quesito 1° — Ricercare le condizioni fondamentali di uno stile architettonico, il quale, giovandosi dei nuovi progressi della scienza e dei nuovi materiali di costruzione, serva ai bisogni, agli usi, ai costumi odierni delle varie provincie italiane, e ne rappresenti i caratteri naturali e storici.

Iniziata la discussione sul detto quesito, la Sezione, sulla proposta Boito, nomina una Commissione composta dei signori Boito, Alvino e Montecchini, coll'incarico di studiare e proporre intorno al primo quesito.

Ordine del giorno votato a grande maggioranza, sulla proposta della Commissione:

La Sezione prima crede:

1° Che nella nostra Società lo stile architettonico debba servire alle ragioni organiche della costruzione, e ai desideri dell'uso, senza che l'uso e la costruzione vengano mai sottomessi a maniere, a norme ed a rapporti estetici;

2° Che lo stile moderno debba essere comune a tutte le provincie italiane, con quelle modificazioni che sono richieste dalle differenze del clima, dei materiali da costruzione e delle usanze; e debba essere applicato a tutti i generi di edifici, con quelle modificazioni, che sono richieste dalle diversità dei loro caratteri;

3° Che lo stile moderno non possa esser nuovo di pianta; anzi che per avere indole compiutamente nazionale, debba liberamente collegarsi ad una delle architetture italiane del passato, svincolandone gli elementi da ogni norma di convenzione, acciocchè il modo moderno si accomodi anche ai nuovi materiali, ed ai nuovi trovati della scienza.

Quesito 2° — Ricercare quali studi, quali metodi di insegnamento, quali istituti sieno necessari a preparare i giovani agli esercizi rudimentali dell'architettura, e quali a formare un compiuto architetto.

Ordine del giorno votato all'unanimità:

La Sezione prima fa voti perchè l'insegnamento degli architetti venga dato dalle principali accademie di belle arti, dove non ci sia istituto tecnico superiore, o scuola di applicazione per gl'ingegneri, aggiungendovi le necessarie cattedre di scienza; oppure dell'accademia, e dell'istituto, o scuola di applicazione insieme, dove la scuola o l'istituto esista.

Fa voti perchè nelle scuole e negli istituti suddetti sia portato l'insegnamento preparatorio aumentando il numero di anni d'insegnamento sino a cinque, e collegando gl'istituti tecnici inferiori all'istituto tecnico superiore, od alle scuole di applicazione degl'ingegneri.

Secondo ordine del giorno votato a grande maggioranza:

Il diploma sarà dato dalle accademie di belle arti, e non sarà rilasciato se non a chi abbia superato gli esami sulle materie scientifiche relative.

Terzo ordine del giorno votato:

La Sezione prima approva in massima il progetto della Commissione per l'insegnamento architettonico, con le modificazioni introdotte nell'ultima tornata e quindi viene approvato il seguente progetto:

Pietro Martini Presidente generale del Congresso artistico.

L'insegnamento scientifico per gli architetti dovrà aggirarsi:

1° Sulle nozioni di matematica pura, di geometria descrittiva e di meccanica razionale, necessaria per convenientemente apprendere la scienza delle costruzioni e la fisica tecnologica per quanto è richiesto dai bisogni dell'architetto;

2° Sulla scienza delle costruzioni, per quanto si riferisce alle fabbriche civili, compresa la geometria pratica, la misura e la stima delle fabbriche;

3° La mineralogia e la chimica docimastica, per quanto è necessario onde avere una perfetta conoscenza di tutti i materiali da costruzione;

4° La fisica tecnologica, per quanto si riferisce al risultamento, alla ventilazione, alla disinfezione, alla distribuzione delle acque ed all'illuminazione dei fabbricati;

5° L'architettura legale.

L'insegnamento letterario verserà: sull'estetica, archeologia artistica, e perfezionamento in letteratura italiana.

Base dell'insegnamento artistico architettonico dovrà essere lo studio dell'organismo costruttivo, congiunto a quello della decorazione applicata. In conseguenza di ciò s'incomincierà dallo studio delle architetture classiche, indi delle architetture del medio evo e di quelle del rinascimento in Italia, nell'insieme e nei particolari. Contemporaneamente si dovrà studiare il disegno di prospettiva, quello della figura umana e dell'ornato fino alla composizione.

Questi studi dovranno farsi tanto in disegno che in rilievo.

Pel compimento della istruzione artistica, e valendosi degli elementi già appresi, i giovani procederanno alla composizione architettonica, cominciando dai più semplici edifici civili e passando man mano fino ai più complicati e monumentali.

Espletati tali studi, dopo analoghi esperimenti d'esami, si otterrà il diploma di architetto, ma il candidato non potrà legalmente esercitare la professione, se non sarà fornito di un certificato da rilasciarsi da un architetto esercente almeno da cinque anni che comprovi di

avere il candidato medesimo fatti due anni di pratica con profitto.

Ogni anno, fra i giovani che hanno ottenuto il diploma sarà aperto un concorso perchè possano due di essi per ciascuna accademia, a spese dello Stato, imprendere ed espletare un viaggio biennale d'istruzione artistica coll'obbligo di inviare ogni anno alle rispettive accademie un saggio dei loro studi.

L'assemblea vota anche il seguente ordine del giorno:

Il diploma di architetto sarà dato dalle accademie di belle arti e non sarà rilasciato se non a chi abbia superato gli esami nelle materie scientifiche relative.

Quesito 3° — Quale il metodo da seguire nelle scuole magistrali per preparare dei buoni insegnanti del disegno elementare.

Quesito 4° — Con quali mezzi e con quali avvertenze si potrebbe fondare in Italia un Giornale d'Architettura, il quale, con la pubblicazione di scritti e di disegni, contribuisse al progresso dell'arte e della scienza architettonica.

Pel quesito della fondazione di un giornale unico d'architettura in Italia, la prima Sezione vota la nomina di una Commissione, la quale ne curi l'attuazione secondo le norme tracciate dalla stessa assemblea.

Pel quesito relativo alle tariffe dei compensi da darsi agli architetti pei loro lavori, l'assemblea risolve di nominare una Commissione centrale che, d'accordo con altre Sotto-Commissioni locali instituite per regioni, e tenendo conto del lavoro fatto dal Collegio degl'ingegneri ed architetti di Milano, accolga gli elementi necessarii e formuli un progetto da presentarsi al futuro Congresso.

Quesito 5° — Con quali mezzi e con quali avvertenze si potrebbe compilare un vocabolario architettonico italiano, tanto per ciò che riguarda gli stili nazionali e stranieri del passato, quanto per ciò che si riferisce ai bisogni contemporanei.

Rispetto all'ultimo quesito riguardante la compilazione di un dizionario d'architettura, stante l'assoluta mancanza di tempo, se ne rimanda la discussione al primo Congresso, facendo voti che il Collegio degli ingegneri ed architetti potesse infrattanto curare i preliminari della soluzione.

SEZIONI II e III (RIUNITE). — INSEGNAMENTO

Presidente. March. Pietro Estense Selvatico.
Vice-Presidente. Merli Comm. Antonio.
Segretari ⎱ Praga Emilio.
e Relatori ⎰ Di-Scovolo Cav. Mario.

I. *Quesito* proposto dal Comitato Esecutivo:

Quale il metodo, quali le scuole più addatti all'insegnamento primario del disegno. —

La Sezione, iniziata la discussione sul detto tema, accoglie la proposta Boito, che affida ad una Commissione speciale l'incarico di esaminare i saggi esposti alla Mostra didattica, a fine di desumere dalle conclusioni del rapporto relativo la soluzione del proposto quesito. La detta Commissione eletta dalla presidenza nelle persone dei signori professori Camillo Boito, Giuseppe Isola, Bernacchi Claudio, Pietro Giusti, Salvino Salvini, esaminati in massima i lavori presentati dalle varie scuole, emette unanime parere, doversi abbandonare nello studio la maniera convenzionale per appigliarsi al vero, e non avendo potuto per mancanza assoluta di saggi del primo stadio elementare formolare un giudizio ragionato sul metodo tenuto dalle varie scuole per segnalar quindi il migliore ad esempio, l'assemblea non ritiene esaurita la discussione sul tema dell'insegnamento primario; e notata l'assenza di parecchie accademie principali, fa voto che dalle autorità superiori vengano edotti tutti gl'Istituti d'arte, che d'ora innanzi avranno luogo a periodi da stabilirsi Esposizioni artistiche didattiche seguite da un esame, in cui saranno giudicati tanto i meriti degli allievi, quanto quelli dei maestri; delibera che questa determinazione debbasi accogliere come conclusione al rapporto della sovranominata Commissione.

Considerando poi quanto sia utile e proficuo l'educare la mano sino dai primi anni a segnare esattamente le linee di differente natura e diversamente disposte, valutarne poi la forma e la postura, e come siffatto esercizio rudimentale risponda, rispetto al disegno, al leggere ed allo scrivere materiale rispetto alla parola, per cui è forza apprenderlo prima d'ogni altra cognizione intellettuale, viene votato all'unanimità l'ordine del giorno proposto dal marchese Selvatico:

— « Visto che per ben riuscire in un esercizio pratico qualsiasi, importa d'avere perfezionati gli istromenti che servono direttamente a questo esercizio;

Visto che gli istromenti atti ad esercitare bene l'arte sono l'occhio e la mano;

Visto che se questi non sieno bene educati sino dai primi anni, assai difficilmente puossi avere questo risultamento più tardi, quando è perduta l'infantile facilità ad ogni prova anche astrusa, quale è quella di segnare esattamente linee di differente natura e diversamente disposte;

Visto che se l'occhio non è per tempo fatto capace di valutar rettamente la forma e la postura di tali linee, rispetto al modello da copiarsi, non può uscirne rappresentazione esatta di tale modello, che è lo scopo del disegnare;

Visto che simili esercizi preliminari rispondono, rispetto al disegno, al leggere ed allo scrivere materiale, rispetto alla parola, e di conseguenza è forza apprenderli prima d'ogni altra cognizione intellettuale.

Il sottoscritto propone il seguente

Ordine del giorno:

1° Che i primi rudimenti del disegno abbiano a consistere nell'abituare all'esatto delineamento di rette e di curve così a seconda della dispostezza naturale della mano come a contramano,

2° Che debbasi contemporaneamente avvezzar l'occhio a giudicare con iscrupolosa esattezza la forma, la postura e la misura proporzionale di cosifatte linee,

3° Che ottenuto l'intento di rendere con un così fatto mezzo la mano quasi pantografo delle immagini ricevute dall'occhio, si facciano disegnare sempre *a mano libera*, figure di geometria piana dalle incisioni; poi solidi geometrici dal rilievo, prima offerendone i modelli in filo di ferro, poi in legno od in gesso; e ciò allo scopo di abituare l'occhio alla misura empirica degli angoli e dei lati, e quindi al giusto insieme di una data forma

circoscritta, ed anche collo intendimento di far comprendere ai giovani come la geometria sia l'alfabeto della forma, sendochè ogni prospettiva di un dato corpo puossi nel ritrarla decomporre in figure geometriche regolari, facilitando così il comprendimento dello insieme;

4° Che tale disegno rudimentale abbia ad essere il limite sino al quale debba giungere l'imparamento di così fatta disciplina come elemento di cultura generale, da impartirsi nelle scuole primarie di qualunque genere;

5° Che dopo questo debba incominciare il vero disegno d'applicazione per quelli che hanno necessità del disegno per le loro professioni; e simile disegno debba nei modi dello insegnarlo, dividersi in due gran rami, l'uno indirizzato allo apprendimento di una o dell'altra delle arti belle, l'altro alle industrie ornative, — facendo in modo che per le prime il disegno si eserciti passo passo colle tecniche speciali di cui esse arti abbisognano, e per le seconde si incammini verso le pratiche concatenate ai mestieri fabbrili da ciaschedun giovane prescelti come professione ». Selvatico.

II. *Quesito.* — Quale il metodo da preferire per lo studio dell'anatomia riguardo all'arte. —

La Sezione (Insegnamento) vista l'assenza dell'oratore inscritto per aprire la discussione sul 2° quesito, delibera per brevità di passare alla disamina del 3°.

III. *Quesito.* — Se convenga dare a studio i grandi esemplari dell'arte innanzi o dopo lo studio del vero. —

Discussione animatissima succede fra i propugnatori delle due opposte dottrine. La questione trova la sua soluzione nella votazione accolta a gran maggioranza del seguente ordine del giorno Desanctis-Panzacchi:

« I sottoscritti opinano, che quando un giovane sia giunto al grado di poter ritrarre dal rilievo la forma degli oggetti in genere con sufficiente esattezza e con giusta intelligenza delle ragioni della prospettiva e del chiaro-scuro (ove intenda dedicarsi allo studio della pittura e della scultura figurativa) debba passare anzitutto allo studio del vero, intendendo per *vero* i gessi cavati dal naturale, i panneggiamenti, il modello vivo, il paese, ecc. Ma riconoscendo in pari tempo essere sommamente opportuno che gli esempi de' buoni artisti stiano sempre esposti alla vista degli studiosi per utili confronti, propóngono il seguente ordine del giorno:

Che i giovani studiosi debbano far camminare di pari passo lo studio e l'imitazione del vero, colla osservazione delle opere de' buoni artisti ».

G. Desanctis-Panzacchi.

IV. *Quesito.* — Sino a qual limite debba giungere l'insegnamento della pittura e della scultura nelle pubbliche scuole dell'arte. —

Il campo è disputato da lotta vivissima. Prevale in massima un concetto riformatore. Questo a sua volta viene diviso tra due partiti, radicale l'uno, conciliativo l'altro. Parecchi ordini del giorno vengono proposti, rappresentanti le varie espressioni de' convocati sull'importante argomento. Tra questi raccoglie la maggioranza l'ordine del giorno Desanctis-Biscarra, che procaccia la soluzione del quesito.

« Sino a che il giovane allievo sia abbastanza pratico negli studi della geometria, della prospettiva, degli elementi d'architettura, dello studio dell'ornamentazione, delle ragioni scientifiche e pratiche del chiaro-scuro, delle proporzioni del corpo umano, dell'anatomia, e sappia finalmente ritrarre in disegno e in plastica colla maggior semplicità ed esattezza il nudo, i panneggiamenti, ed ogni effetto del rilievo. Non disgiunto da tutti questi studi l'insegnamento della storia e delle belle lettere, come elemento vitale per la coltura dell'allievo. Qui abbia fine il primo periodo dell'educazione artistica ufficiale.

Il secondo periodo, che dovrà svolgere le cognizioni estetiche del colorito e della composizione debba lasciarsi alla libera scelta dell'allievo, e gli Istituti abbiano a fornire il loro sussidio educativo col mezzo delle gallerie, delle statue, sale del nudo, collezioni di libri e di stampe».

V. *Quesito.* — Con quali mezzi promuovere, di quali materie divisare, con qual metodo impartire lo studio delle lettere ad utilità delle scuole d'arte; e se per esso giovi prescrivere esami.

Dopo non lunga discussione in risposta al suddetto quesito venne con maggioranza di voti adottato il seguente ordine del giorno proposto dal prof. Giusti.

« L'Assemblea preso in considerazione il quesito 5°, sezione II, riconosciuta la necessità d'impartire ai giovani artisti una conveniente istruzione artistica letteraria, propone: Che negli Istituti d'arte sieno instituiti gli insegnamenti delle lettere, storia, e lingua (francese) da far seguito agli stessi insegnamenti dati agli alunni delle scuole secondarie ».

Gli altri quesiti proposti alle due Sezioni *Insegnamento*, state riunite, i quali non vennero per difetto di tempo esauriti, sono rimandati al Comitato preparatore del futuro Congresso.

I verbali di ogni singola seduta, redatti stenograficamente, il testo intero della relazione, e i documenti annessi alla medesima in numero di 13, saranno raccolti nel volume degli Atti del Congresso, e quindi a tempo complessivamente pubblicati.

SEZIONE IV.

ESPOSIZIONI E ASSOCIAZIONI PROMOTRICI

Presidente: Pastoris conte Federico.
Vice-Presidente: Desanctis cav. Guglielmo.
Segretarii: Russo Domenico.
Varni Antonio.
Relatori: Bignami Vespasiano.
Praga Emilio.

Quesito 1° — Se sia meglio alternare in varie città le Esposizioni Nazionali o stabilirle nella Capitale a periodi determinati, e qual tempo dovrebbe intercedere tra di esse. —

Sono accampati varii pareri. Chi propone serbarsi il periodo biennale, chi lo desidera triennale: alcuni opinano conservarsi il sistema circolante successivo per le Esposizioni Nazionali nelle varie principali città d'Italia; altri vorrebbe stabilire la sede fissa dell'Esposizione in Roma. V'è anche chi propone debba aver luogo in Roma l'Esposizione ogni sei anni, riprendere ad ogni altro biennio prima e dopo il sistema di circolazione fra le città primarie. Maturata la discussione, la Sezione colla maggioranza di voti dà la preferenza all'ordine del giorno proposto dal prof. Biscarra, col quale si risolve il quesito.

« La Sezione IV, confermando la deliberazione presa dal Congresso di Parma per quanto concerne l'istituzione di

Esposizioni Nazionali con periodo biennale, passa all'ordine del giorno ».

(La deliberazione del Congresso di Parma era stata motivata ne' termini seguenti):

« Il Congresso artistico di Parma, considerando le arti belle come un mezzo atto non solo a promuovere il lustro e la cultura nazionale, ma eziandio ad aumentar la pubblica ricchezza, fa voti onde il Governo Italiano voglia istituire un turno biennale di Esposizioni nazionali artistiche, da avvicendarsi in tre città (che il Governo stesso vorrà designare), nell'Italia settentrionale, nella centrale, nella meridionale ».

La Sezione IV delibera quindi per votazione di mutare l'ordine de' quesiti ad essa proposti, vista la ristrettezza del tempo, e presceglie la trattazione del 5° quesito che offre maggior analogia di argomento col tema stato prima trattato.

Quesito 5° — Del carattere che debbono avere le Esposizioni circolanti per tornare ad utilità del progresso dell'arte. —

Su tale proposito la Sezione riceve la comunicazione dell'operato della Società Promotrice di Torino e della Commissione redattrice dello schema di statuto per le Esposizioni circolanti, che dal Congresso di Parma ricevevano il mandato di maturare gli studi opportuni, e portare ad esecuzione il progetto della definitiva costituzione del Consorzio. Il relatore, conte Pastoris, riferisce intorno alle adesioni, sebbene non tutte esplicite, ottenute dalle Società di Genova, Venezia, Napoli e della Permanente di Milano, e sottopone in nome della Società mandataria che rappresenta col collega cav. Biscarra tutto il lavoro da essa compiuto. La Sezione, presa partecipazione dello statuto dalla medesima compilato, riconosce nell'articolo 2° del medesimo, la soluzione al proposto quesito, adottandola come conclusione; conferma quindi alla Società e Commissione predette, sedenti in Torino, il mandato, invitandole in pari tempo ad esaminare lo statuto d'una Associazione universale diretta a consimile scopo, proposta in Roma, facendo voti che gli studi intrapresi conducano presto all'effettuazione di codeste Esposizioni circolanti, dalle quali attendonsi *ad utilità del progresso dell'arte*, quei risultati, per cui crescono rigogliose all'estero consimili istituzioni. L'articolo dello statuto suddetto, che risponde al quesito, è redatto ne' termini seguenti:

« Lo scopo di un Consorzio fra le varie società di belle arti per le Esposizioni circolanti in Italia, è di recare vantaggio all'arte ed agli artisti, conciliando il duplice interesse morale e materiale, agevolando la conoscenza dei cultori delle arti belle col mezzo della diffusione delle loro opere e facilitando lo smercio delle medesime ».

La Sezione quindi, tra vari ordini del giorno proposti, dà la preferenza a quello presentato dal cav. Malvezzi, redatto ne' termini seguenti:

« La Sezione IV considerando che le Esposizioni circolanti tornano ad utilità del progresso dell'arte, nel senso che per esse gli artisti italiani vengono a conoscere vicendevolmente le loro opere, fa voti affinchè la Commissione di Torino raduni al più presto possibile i delegati delle Società che hanno già fatto o che faranno adesione, o completamente o in massima, allo statuto comunicato, e procuri di metterlo in atto, costituendo il Consorzio ».

Quesito 2° — Se alle Esposizioni si abbiano a conferire premi, quali, come e da chi aggiudicati. —

Dopo una viva discussione che tenne agitata un'intera seduta, il quesito venne risolto col seguente ordine del giorno, Isola-Malvezzi:

« La Sezione IV, ammettendo l'opportunità che nelle Esposizioni nazionali sieno conferiti premi, fa voti perchè il Governo acquisti a titolo di premio le opere più distinte che saranno collocate in una pinacoteca appositamente instituita, e che tali acquisti vengano fatti da un Giurì eletto dagli espositori stessi ».

La Sezione IV lascia insoluti il 3° e il 4° quesito, rimandandoli, per strettezza di tempo, al prossimo Congresso.

SEZIONE V. — ARCHEOLOGIA ARTISTICA

Presidente: Comm. Cesare Cantu'.
Vice-Presidente: Cav. D. Serafino Balestra.
Segretari: Curti cav. Pier Ambrogio;
Lancia duca di Brolo cav. Federico

Relazione del Presidente.

La sezione V della Archeologia artistica, cui ebbi l'onore di presedere, doveva esaminare come estendere a tutto il Regno la vigilanza sui monumenti d'arte e d'archeologia, come porre in relazione fra loro le istituzioni incaricate di essa, e renderne l'azione autorevole ed efficace. — Poi quali criteri, quali sistemi, quali limiti stabilire pel restauro e dei monumenti e de' vecchi dipinti, e se convenga istituire scuole di restauro.

Artisti, storici, amatori e tutti i buoni patrioti lamentano la dispersione o il guasto de' cimeli e dei monumenti antichi, ancor meno per incuria ed ignoranza, che per amore dell'allargamento e del rettifilo, per la incorreggibile smania del far bello, e per l'irreparabile amor del guadagno, lusingato dalle laute offerte dello straniero, *dedecorum pretiosus emptor*.

Ciascuno di noi ebbe a riferire dispersioni e guasti, ovvero inconditi restauri nel proprio paese, ed edifizi sagrificati all'inesorabilità del Demanio o alla libertà del proprietario, ma contemporaneamente si dovette lodare la cura adoprata da individui o da comunità nella scoperta, nella conservazione e nello studio degli antichi oggetti.

Riducendo le savie e dotte discussioni a domande, noi chiedemmo:

Basta quel che s'è fatto per le consulte archeologiche? — No.

Queste consulte sono istituite in ogni provincia? — No.

Adempiono esse soddisfacentemente al loro uffizio? — Mentre alcune prestano opera sapiente ed efficace, altre s'abbandonano alla negligenza, e non si fanno vive.

Sono a preferirsi le consulte provinciali o portarle a regionali?

— Attesochè molte provincie hanno scarsa materia, e che certi stili, certi costumi, certi caratteri sono comuni a tutta la regione, trovansi a preferire le consulte regionali: maggiore è la loro autorità perchè più estesa; più facile il formarle di persone competenti, che possano, nelle varie parti del sapere, contribuire all'opera. Ciò non toglie che restino e le provinciali e anche le comunali ove ne sia duopo.

Le nomine da chi sarebbero a fare?

— Ogni consiglio provinciale dovrebbe scegliere quel numero di membri che dal regolamento si stabilisse, conforme all'importanza di ciascuna regione; il Governo do-

vrebbe far le nomine, con diritto di aggiungere chi credesse più atto. Così sarebbe garantita l'autonomia delle provincie, e insieme cresciuta autorità alle consulte, che in tal caso diverrebbero Commissioni, con diritto di esporre i desideri e i bisogni direttamente al Governo.

Queste Commissioni, poco numerose, potrebbero aggregarsi dei corrispondenti, che sul luogo conoscessero e sorvegliassero le opere d'arte e d'antichità, riferendone alla Commissione.

Sarebbe desiderabile che, oltre queste Commissioni officiali, se ne formassero di dotti ed amatori, come avvenne in Francia, massime pei paesi dove abbonda materia di studi. Potrà così ottenersi meglio la statistica e la descrizione de' monumenti, che numerosi sussistono in ciascun paese anche men conosciuto. Del solo Napoletano, uno studioso collega pubblicherà più di 7000 monumenti medievali finora ignorati.

— Come porre in relazione fra loro tali istituzioni e renderne l'azione autorevole ed efficace?

Utilissima si riconobbe l'unione di Congressi biennali, ove tutte le Commissioni e gli studiosi si comunicassero il frutto dei singoli lavori, e si confortassero di reciproci consigli. Tornerebbe opportuno l'unirle ai Congressi artistici e matematici e alle Esposizioni qualora esse raccolgansi; ma è un desiderio che potessero introdursi e rendersi più frequenti Congressi unicamente archeologici, che, senza pompa nè spese, nel puro amore delle nostre dottrine, promovessero la scienza sotto tutti gli aspetti, da cui può considerarsi il monumento, nel suo vero senso di *monere* sopra l'arte, la cronologia, le dottrine, la filologia, le credenze.

— A porre in relazione queste istituzioni gioverebbe l'avere una pubblicazione unica, in cui tutti concentrino i loro studi ed espongano le scoperte?

Non si crede convenga intralciare l'attività delle riviste e corrispondenze già operanti in vari paesi e che promettono nascere in altri. Ciascuno studi il suo paese in archeologia, come dee farsi in geologia. I veri studiosi, cioè pazienti, sapranno cercar le ricchezze ove sono. Intanto, per consiglio della Consulta archeologico-storica, non è guari istituita a Roma, si pubblicherà a Napoli un Bullettino archeologico per cura del Fiorelli e d'altri, che potrà, e dar conoscenza degli studi che si fan da per tutto, e accogliere i lavori di quelli cui mancasse un organo locale.

Tutto ciò torrebbe viepiù agli stranieri il pretesto di accusarci di possedere tesori d'antichità, e aspettar che le illustrino Tedeschi, Francesi e Inglesi; accusa per verità fin d'ora ingiusta o esagerata nella patria dei Visconti, di Fea, di Canina, di De Rossi, di Fiorelli, di Fabretti, di Constabili, di Cavallari, di Minervini, anche volendo tacere dei presenti. Ma da noi non si suole levar troppo, anzi non bastante rumore; e i nostri compatrioti ci garantiscono dal pericolo di divenir superbi col disapprovare tutto ciò che facciamo, o coll'affettato tacerne. È antico il *fastidium rerum domesticarum*, (applausi vivissimi.)

Seguitando nelle nostre discussioni, ci chiedemmo quali norme tenere ne' restauri degli edifizi?

Si distinguano quelli di uso attuale dagli altri. Quanto ai primi, è necessario adattarli in modo che non manchino alla loro destinazione. Quanto agli altri, nessun restauro, ma soltanto conservarli; non ripristinarli, ma solo ripararli. Quando occorra supplire alcuna parte o rimetterla, possa farsi, purchè v'abbia o disegni precedenti, o indizi sicuri, senza pericolo di alterare o deturpare l'edifizio con aggiunte che ingannino lo studioso: in nessun caso confondere le parti nuove colle antiche; conservare anche, salvo le deformità, le aggiunte che, massime negli edifizi religiosi, vennero fatte nell'andar de' secoli e con istile diverso, e che formano anch'esse una testimonianza storica. Sopratutto badare che nulla alteri, foss'anche in meglio, il carattere dell'edifizio.

— Giova che, ne' grandi restauri, vi sia un solo dirigente o una Commissione?

Adduconsi successi felici e sciagurati per un caso e per l'altro. Chi valuta la responsabilità individuale più che la collettiva, preferirebbe un direttore unico; pure non escludendo ch'egli sia d'accordo con una Commissione, alla quale spetti il decidere sulle sue proposte, e che sia solidale con esso: mentre egli per le operazioni particolari si varrà dei singoli esperti.

Quanto ai materiali, ne' restauri architettonici si adoprino al più possibile i medesimi dell'edifizio.

Incidentemente venne a discutersi dei *septi*, se esistessero nelle primitive chiese, o fossero introdotti sol tardi. L'unico che si conoscesse era quello di S. Clemente a Roma, finchè lo scoprirsi della chiesa sottoposta alla presente chiarì che quel septo era stato ivi, o fatto, o trasportato nell'XI secolo. Ma un esempio singolare è quello offerto dalla chiesa di S. Abondio a Como, ora sì felicemente restaurata; ove negli scavi si trovarono le pietre che componevano il septo della primitiva basilica dei Ss. Pietro e Paolo, e le fondamenta su cui si ergeva: congettura confermata dall'essersi l'egual costruzione riconosciuta nella chiesa di S. Eufemia, ora S. Fedele della stessa città. La Sezione non esitò ad approvare il pensiero del valoroso restauratore di ripristinare colle stesse pietre l'antico coro, demolito forse quando la basilica passò ai Benedettini.

Venendo ai restauri delle pitture, si discorse sapientemente sulla poca maestria e poca coscienza finora adoprata a quest'importante uffizio, dov'è ancor più pericolosa la pulitura che il restauro. Si esamina il metodo del prof. Pettenkoffer ed altri forse meno opportuni, come l'uso di vetro solubile. Si distinse ne' restauri la parte meccanica, la chimica, la artistica. Le due prime si vanno sempre più raffinando, e lodevoli ne sono i risultati per fissare il colore, per foderare, per trasportare. Non così la artistica, dove il meglio che si può fare è il non far niente. Troppi casi particolari convalidano questo precetto; sopratutto nelle pitture medievali non bisogna permettersi il minimo ritocco, essendo impossibile raggiungere quel carattere di misticismo.

Ciò va inteso principalmente per le figure: ma anche per gli ornamenti si richiede moderazione, non riproducendo se non dove s'abbia sott'occhi un modello indisputabile.

Nelle sculture abbiamo troppi esempi del Cinquecento di restauri portati a capi d'arte insigni. Anzichè autorizzarcene, val meglio ricordare che Michelangelo e Canova ricusarono prestarsi a tale uffizio. Sol parrebbe che qualora, p. e., ad un membro manchi qualche parte media, per compirlo o sostenere il resto possa supplirsi con gesso.

Qui è luogo a raccomandare che i cimeli che vengono a scoprirsi siano lasciati possibilmente in posto: testimonianza parlante.

Anche i mosaici antichi non vanno restaurati. Risanare anzitutto e protegger le pareti che li portano; fissarne i pezzi che si staccano; ma dove occorra supplire, applicarvi materie differenti, calce, asfalto, marmi, sempre in modo che si distingua la parte rifatta dalla originale. Ciò principalmente pe' mosaici medievali, e in generale per le figure, potendosi prender maggiore licenza nelle parti ornamentali, e dove o esista il disegno o il ricordo del caduto, o possa con certezza ripristinarsi. Cambia il caso per gli edifizi ancora in uso, come le basiliche, dove è parte del conservare il restaurare, e ciò conformemente ai lavori preesistenti, sicchè il mosaicista non compie che un lavoro meccanico. Onde meglio a ciò riuscire, vanno conservate e favorite le scuole di mosaico

esistenti a Venezia e a Palermo, dirette appunto ai restauri e alle riparazioni, a differenza di quelle di Roma e di Firenze che fanno di nuovo.

Insomma, conservare tutto e sempre, non rimodernare mai; medicina, non chirurgia; riverenza al passato; risarcire, non restaurare; preferire un avanzo diroccato, un cimelio monco al restauro più studiato e vistoso. Abbiamo ora tanti mezzi di conservar la memoria di ciò che esiste; approfittiamone col fare prima gli assaggi, se trattasi di edifizi, sempre la descrizione, la fotografia molteplice del cimelio, talchè rimanga esatta memoria dello stato primitivo, quand'anche non sia il caso d'indicare le innovazioni, mediante iscrizioni sul posto.

Ma tali assiomi, se precisi nella espressione, non possono esserlo nell'effettuazione, dovendo conformarsi ai luoghi, ai tempi, alla spesa, all'opportunità. Poi tutto va inteso con moderazione, e perciò è necessario un potere discrezionale. Ed ecco di nuovo l'importanza delle Commissioni; e che non si ponga mano a nessun restauro senza di esse. È necessario che queste possano operare indipendentemente non solo dalle impaccianti Commissioni d'ornato, ma anche dal genio civile, che ha altri scopi fuor quello del rispetto all'arte, e che non dovrebbe se non esibire la spesa unitaria.

Noi crediamo convenga operare per attività individuale, e chiedere il meno possibile al Governo, il quale basta rimuova gli ostacoli; e quando spende, adoperi i nostri denari. Solo si domanderebbe non concedesse sussidi senza prima sentire esse Commissioni, e senza che da esse sieno collaudati i lavori. Ciò riuscirà a quello cui servono in Francia gli ispettori governativi dei monumenti.

Si toccò pure del miglior modo di ordinare le pinacoteche: e pur riconoscendo ch'esse generalmente devono servire alla natura dei locali, alla grandezza dei dipinti e alle disposizioni precedenti, si trovò desiderabile la distribuzione per scuole, e queste per età. Fu forza deplorare che la pur tanto considerevole pinacoteca della nostra Milano, manchi affatto di un ordine qualunque: a tal che il visitatore è troppo lontano dal poter conoscere la scuola lombarda, già anche troppo negletta dalle storie dell'arte. Voti perchè, chi può, provveda a questo sconcio.

Lieti che il Ministero, coi consigli della Consulta archeologico-storica, abbia preparato una legge sopra la ricerca e la conservazione dei monumenti archeologici, e sperando vengano modificati in questo senso l'art. 304 del Codice penale, e i decreti 10 gennaio 1865 e 2 e 20 dicembre del Ministro di Grazia e Giustizia, la nostra Sezione m'incarica di pregare il Congresso ad esprimere e portare al Governo il voto che essa legge venga al più presto ridotta in atto, per togliere gl'inconvenienti che derivano o dalla libertà disordinata o dalla differente legislazione degli antichi Stati.

Onorevoli Colleghi, voi non siete di quelli che sogghignino alle cure che si danno a ciò che è antico. Dal passato vuolsi imparare a conoscere il presente ed a preparare l'avvenire. No, l'Italia non vorrà somigliare a certuni che guariscono da lunga e dolorosissima malattia, ma avendo perduta la memoria, (applausi).

Seduta generale di chiusura.

Presidente: Martini Pietro.

Il Presidente, data lettura del verbale della prima seduta generale, fa parecchie comunicazioni, tra le quali vuolsi ricordare l'elenco delle molte delegazioni di Città, Accademie, Istituti d'arte e Società artistiche, e de' rispettivi rappresentanti al Congresso, e presenta la rassegna dei molti omaggi d'opere artistiche letterarie offerte.

Il Segretario generale Biscarra, compiutane la lettura, porge ei pure in omaggio al Congresso, in 150 distinti esemplari, il ritratto di Leonardo da Vinci, da lui stesso disegnato e riprodotto all'acqua forte dall'originale esistente nella biblioteca reale di Torino, aggiungendo le seguenti parole:

« Dovendo riserbarmi, vista la ristrettezza del tempo, a compiere più tardi la relazione generale, a me affidata dall'onorifico mandato confertomi, del quale sarei lieto e superbo se non lo riconoscessi superiore alla tenuità de' miei mezzi, invoco per parte mia l'onore di potere oggi dedicare ai colleghi intervenuti al Congresso i lineamenti, da me raccolti con quella più religiosa fedeltà che mi è riuscito, di quel Grande sotto il cui nome il Congresso nostro venne iniziato. Questa immagine di Leonardo valga a ricordarvi talvolta dalle silenziose pareti delle vostre stanze di studio i bei giorni di Milano, — quest'effigie dell'insigne maestro che seppe colla possente ala dell'ingegno stringere in fraterno connubio in un sol nesso e l'arte e la scienza, possa rammentare a voi nell'ora del raccoglimento che nell'accordo di questi due fattori della moderna civiltà, egli ha lasciato a noi Italiani una tradizione da conservare gelosamente, un esempio da seguire per mantenere vivo il foco sacro dell'intelligenza, alimentando con propositi concordi e con efficacia l'operosità nazionale », (applausi).

In seguito i relatori delle Sezioni, dietro invito del Presidente, leggono i rispettivi rapporti, dai quali si è raccolto il sunto più sopra presentato per porgerne ai nostri lettori almeno l'espressione sintetica; queste letture sono accolte parimenti dagli applausi dell'assemblea.

Viene quindi avanzata dal Presidente, secondo le disposizioni del regolamento, la domanda se debba farsi altro Congresso ed altra Esposizione, e quando e in quale città.

Dopo molta discussione, a cui presero parte principalmente Pastoris, Salazaro, Villa, Di Scovolo, il duca di Brolo, Caffi, Negrin, Patèras ed altri, venne deliberato di riaprire il Congresso e l'Esposizione nel 1874. Quanto alla città da scegliere, il Presidente Martini leggeva uno scritto che esprimeva il desiderio del sindaco di Firenze perchè l'Esposizione e il Congresso si tenessero ivi nella ricorrenza dell'anniversario della nascita di Michelangelo, che sarebbe in marzo 1874. Sorse a contraddirlo vivamente il Salazaro, perchè la città di Firenze, a suo dire, aveva già avuto pochi anni sono il vantaggio e l'onore di altra Esposizione, laonde ed anche per altri motivi proponeva ora, invece di Firenze, la città di Napoli. Parlano nello stesso senso altri napoletani ed in ispecialità il pittore dilettante Teodoro Patèras, il quale con molta eloquenza e coll'uso delle più gentili e concilianti espressioni si studia dimostrare la convenienza e l'utilità di portare il primo futuro Congresso a Napoli anzichè altrove. È vivamente applaudito. Alzansi nell'assemblea molte grida: *Napoli, Napoli, Viva Napoli*. Gran battimano. Posta ai voti la mozione Salazaro, viene accolta quasi all'unanimità ed il presidente proclama *eletta la città di Napoli a sede del primo futuro Congresso, che avrà luogo nell'anno* 1874. (Applausi generali e prolungati).

Viene all'unanimità confermato l'attuale Comitato esecutivo a rappresentare e trattare gli affari del Congresso fino alla nuova tornata del 1874, il che dà luogo ad un eloquente discorso di ringraziamento del Mongeri, segretario del Comitato esecutivo, molto a sua volta acclamato.

Il Presidente. Sorge a dire: Aggiungerò alle encomiate parole del Mongeri che il Municipio di Milano e la Deputazione provinciale sono quelli che hanno concorso coi loro mezzi, e che quindi si deve a loro moltissimo. Ricordo che il Re, non da Re ma da cittadino, ha aperto l'Esposizione nazionale di Belle arti, e che il Principe Umberto, non da Principe ma da cittadino, ha aperto i Congressi riuniti nella prima adunanza degli Ingegneri e Architetti e degli artisti; e quindi a loro pure è dovuta la nostra riconoscenza (applausi). Molte cose ancora, o signori, vorrei dire, ma il tempo è ormai esaurito, e io non ho che a ringraziarvi.....

Caimi. — Io propongo di render grazie al nostro Presidente, che seppe con tanta assennatezza e zelo sostenere il difficile e gravoso incarico affidatogli (vivo applauso).

D'Andrade. — Preghiamo la Presidenza a fare ringramenti a nome di tutti gli artisti alle città di Milano e Pavia (viva Milano! viva Pavia!).

(Seguono nuove salve di evviva ai diversi membri della Presidenza e del Comitato).

La seduta di chiusura del Congresso è levata a ore 5 pomeridiane.

C. F. Biscarra.

Cronaca

ACCOGLIENZE E FESTEGGIAMENTI
DURANTE IL CONGRESSO

Alternando al serio il giocondo, al quadro storico può succedere il quadretto di *genere*. — Ne' giorni del Congresso, l'ospitale Milano irradiata da un aspetto giulivo più dell'usato sotto un costante incantevole sorriso di cielo, spirava per la sfolgorante galleria, per le vie, per le piazze, per tutto, festa, brio, movimento, da potersi a mala pena descrivere.

Affluenza grande alle Esposizioni artistiche; e quel che più monta, concorso di compratori alla mostra moderna con risultati finanziarii mai prima d'ora raggiunti in Italia in pro degli artisti ed in apprezzamento dell'arte! — Incasso per ingresso, introiti vari L. 75,002; speso per acquisti d'arte L. 405,075.

Non ripeteremo la festa inaugurale per l'erezione del monumento a Leonardo da noi accennate a pag. 140 e la brillante e veramente sorprendente luminaria del Duomo. Si parlò dello sfarzoso pranzo ufficiale dato dal Sindaco di Milano alla presidenza del Congresso, e dignitari del paese — Beati gli eletti! — Molto si è detto dell'inaugurazione del Salone del Marino, stupendamente restaurato dal Colla, e sapientamente illustrato da applaudita descrizione del Massarani. Deliziosa oltre ogni previsione la gita alla Certosa di Pavia, dove rinunciamo a descrivere a qual punto sia salita l'ammirazione di molti fortunati che vi intervennero, circa 400 tra congressisti e invitati, davanti agli stupendi capi d'arte, alle ricchezze sommamente rare che rinserra quel classico monumento; ci riserbiamo nella prossima dispensa a pubblicare all'uopo una recente monografia con apposito disegno.

Ma non sappiamo resistere a lasciare un ricordo di quella lauta, sfarzosa imbadigione di *déjeûner* offerta entro gli interminabili porticati di quello storico Chiostro, dalla più che squisita e cordiale eletta ospitalità della deputazione provinciale di Pavia. Tra i molti brindisi esalati dal cuore e dal bicchiere di quel memorando asciolvere ci piace rammemorare i versi improvvisi pronunciati da quello sfavillante ingegno di Emilio Praga, assalito e circondato da ogni parte dall'allegra schiera degli artisti.

Amici! all'aria aperta, la dolce aria d'Italia,
Che tutti quanti siamo, tutti ha tenuto a balia,
Sotto il blando sereno, e la cara verdura
Fra gli effluvii infiniti della Sacra Natura,
All'ombra della chiostra che ricorda il passato
E che ci innebria l'animo come un sogno invocato,
Le rime accorron facili al fraterno convegno.
Ed io ne son l'interprete, umilissimo e indegno.
Esse cantano: Osanna! esse cantano: l'Arte
D'Italia ha fatto un corpo delle sue membra sparte.
Cantan: dall'Alpe a Scilla, dal Cenisio al Tirreno,
Un solo, un almo palpito d'Amor le scalda il seno,
E dai superbi ruderi, dalle avite rovine,
Scote all'alba novella, rifatto biondo, il crine!
Essa è qui, qui fra noi che all'ombra di un convento,
(Non so se siam trecento oppure cinquecento',
Tutti uniti in un solo, un sublime pensiero,
Gli sponsali del bello col sempiterno vero,
E con questo e con quello, vi invito, o miei signori,
A propinare all'Arte, Dea dei severi amori.

E la festante città di Pavia, i suoi musei, l'università, i suoi cimelii, i suoi monumenti, visitati poscia con ansia quasi tumultuosa dai Congressisti dietro amorevoli guide, offertisi a tale ufficio colla cortesia più rara gli stessi cittadini! — La ricordanza di quel giorno sta come una lapide indelebile in mente e in cuore degli artisti che ebbero la ventura di trovarvisi presenti!

Dovremmo ancora rammentare la sontuosa festa nautico-pirotecnica, offerta appositamente dal Municipio di Milano nell'Arena convertita in un lago, dove nel centro in mezzo a vaga isoletta artificiale sorgeva un tempietto sacro alla Najade dell'Olona circondata da ninfe e corifei ed assistente alle gare, alle regate, ai giochi e quindi a stupendi fuochi artificiali di magico effetto, dove fontane di incessanti scintille specchiantisi nelle acque davano luogo ai più bizzarri ammalianti e strani effetti di luce . . . e le peregrine melodie del Freischutz potentemente interpretate sulle maggiori scene della Scala, e la festevole gioconda notte d'invito del *Club degli Artisti* trascorsa come un lampo fra una successione di leggiadrissimi lazzi briosi, umoristici, e suoni, e parodie, e giuochi e brindisi in tutti i dialetti principali d'Italia; milanese, piemontese, veneto, parmigiano, toscano, sardo, napoletano, romano, siciliano e perfino in portoghese pronunciati da artisti qui riuniti da' varii paesi! — E il pranzo sociale al Teatro della Cannobianà con lunga serie di discorsi, di evviva, — tutti comprovanti che uno degli utili più reali, più palpabili de' Congressi è la più che vitale, feconda, efficacissima fusione che si cementa fra nuove o rinnovate conoscenze, e simpatie cordiali di fratellanza nella artistica famiglia, che col sentire gagliardo, e col fervore dell'entusiasmo innato costituisce uno dei più poderosi anelli dell'unità nazionale.

C. F. B.

Importanti Pubblicazioni
EDITE DURANTE IL CONGRESSO

SAGGIO DELLE OPERE DI LEONARDO DA VINCI, inaugurato all'atto in cui veniva scoperto il monumento in piazza della Scala, per cura della presidenza del Comitato esecutivo.

È stampato splendidamente dalla ditta Ricordi in grande formato in folio, che misura centimetri 39 per 57: consta di scritti dovuti a profondi studi de' professori Govi, Boito, Mongeri, ed è corredato da venticinque tavole foto-litografiche dovute all'accurato lavoro di Angelo Dalla Croce, desunte in massima parte da disegni e scritti contenuti nel Codice atlantico della Biblioteca ambrosiana. Tale edizione sarà rarissima perchè di soli trecento esemplari in massima parte consacrati ad offerte ufficiali.

L'ARTE IN MILANO, *note per servire di guida nella città, raccolte da* Giuseppe Mongeri — edizione figurata con disegni incisi in legno. — Milano, Società cooperativa fra tipografi, piazza del Carmine, 4.

Titolo troppo modesto per un volume di 550 pagine presentate con rimarchevole eleganza e nitidezza di tipi e scelta felice di tavole illustrative, trattate con carattere giusto ed evidenza di effetto. L'Autore passa a rassegna con fino criterio le Chiese e gli oggetti d'arte in esse contenuti, dà ragguaglio delle istituzioni e degli edifici più notevoli della città, case e palazzi, con vivezza di descrizioni, e consacra quindi le migliori pagine ai monumenti, con profonde cognizioni storiche e con saggio acume di osservazioni. — È libro che merita attenta lettura e da tenersi in conto dai cultori delle cose preziose del paese.

INTORNO A LEONARDO DA VINCI. Studio storico di Giuseppe Riccardi. — Milano, stamperia del periodico *Le prime letture*. Via Solferino, n° 7.

Questo opuscolo apparso con veste più modesta porta in fronte una foto-incisione ben riescita del monumento inaugurato a Leonardo, ed il ritratto suo disegnato accuratamente dal Fontana ed inciso dai bravi zilografi Canedi e Barberis; racchiude una accurata e dotta monografia atta a far conoscere al popolo il valore sommo e multiforme del grande Maestro perchè impari a venerarne la memoria solennemente in questi giorni consacrata.

C. F. B.

INAUGURAZIONE DEL MONUMENTO A LEONARDO DA VINCI

Giovedì 25 settembre alle ore 3 pomerid. una massa enorme di gente stava affollata in piazza della Scala, dove era innalzato un elegantissimo palco di fronte al monumento da inaugurarsi, per accoglievi il principe Umberto e le principali Autorità cittadine e amministrative. Alla detta ora infatti preceduti dai trombettieri municipali e dalle cappe nere, uscivano dal palazzo Marino e andavano a prender posto sul palco il Principe seguito dal sindaco, dallo scultore cavaliere Magni, da tutti i membri della Giunta, dal corpo consigliare, dai consoli stranieri, dal generale della Guardia nazionale, ecc.

Quando le Autorità giunsero sul palco e il monumento venne scoperto, il sindaco, affacciatosi al parapetto, pronunciò un applaudito discorso.

Indi fu redatto il verbale dell'inaugurazione, di cui fu tosto data lettura dal segretario municipale Giani. Compiuta questa, le Autorità vi apposero le loro firme; prima fra tutte quella di Sua Altezza R. il Principe Umberto.

Compiuta la cerimonia, il Principe visitò il monumento, pigliando notizie sullo stesso dal suo autore cavaliere Magni. Rientrata quindi in palazzo Marino, Sua A. congedossi dalle Autorità e, salita in cocchio, fece ritorno al palazzo reale. Così ebbe fine codesta festa cittadina, intesa a onorare la memoria di un Italiano, sommo nelle arti e nelle scienze, e al quale la nostra Milano, va superba d'aver data lunga ospitalità.

E a questa onoranza la Giunta municipale volle associare la patria di Leonardo inviando nello stesso dì al sindaco di Vinci il telegramma seguente:

« Inaugurando solennemente il monumento al gran Leonardo, Milano manda un fraterno saluto alla città onde l'insigne artista e scienziato ebbe culla e nome ».

Illuminazione del Duomo.

La sera il Duomo illuminato a fuochi del Bengala, presentava una scena delle più fantastiche e pittoresche che si possa ideare.

Quelle leggierissime aguglie, quei fregi ricchissimi, quella varietà infinita di ornamenti spiccavano siffattamente da formare un complesso artistico tale da far rimanere estatici.

Il bianco, il rosso e il verde furono i colori dati interpolatamente a quella gigantesca massa di marmi e di ricami, e gli applausi entusiastici d'una folla sterminata che la circondava, scoppiavano generali ad indicare la meraviglia e la bellezza di quello spettacolo.

La galleria Vittorio Emanuele, la piazza della Scala, la piazza del Duomo e le principali vie erano illuminate come nelle circostanze straordinarie, e piene zeppe di gente sino a ora tarda.

INSCRIZIONI

a pie' della statua di fronte:

LEONARDO

a pie' della statua, da tergo

PIETRO MAGNI FECE

sul basamento

a destra

MORTO IN CLOUX PRESSO AMBOISE
NEL MDXIX

a tergo

LUNGAMENTE OSPITE INVIDIATO
IN MILANO — DOVE EBBE
AMICI — DISCEPOLI — GLORIA

di fronte

AL
RINNOVATORE DELLE ARTI E DELLE SCIENZE
———
NATO IN VINCI DA VALDARNO
NEL MCCCCLII

a sinistre

IL GIORNO IV DI SETTEMBRE
DEL MDCCCLXXII
QUESTO MONUMENTO
FU POSTO

(Le iscrizioni furono dettate dal cav. prof. Gilberto Govi).

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI

IN MILANO

Il giorno 26 agosto ebbe luogo la solennità d'apertura dell'esposizione. Il tempo era splendidissimo, e una fresca brezza faceva sventolare e risplendere al sole le bandiere che ornavano le vie della città e le fiamme dei pennoni che torreggiavano davanti al palazzo.

Il locale del Caffè restaurant era stato sgombrato dei suoi mobili e allestito con molta semplicità per la festa.

Ivi si raccolsero gl'invitati, la Giunta municipale e molti consiglieri comunali, molti insigni dignitari milanesi, senatori e deputati.

Alle 9 1|2 giunse il Re, salutato dalla fanfara reale, e mossero ad incontrarlo le Autorità municipali. Era accompagnato dai ministri Sella e Ricotti, e da molti aiutanti. Vestiva un abito da mattino, e entrò nella sala, ove gli furono presentati il conte Belgioioso e il conte Borromeo, presidente l'uno e vice-presidente l'altro del Comitato esecutivo dell'Esposizione.

Il conte Belgioioso allora lesse tra un perfetto silenzio il seguente discorso:

« *Sire*,

« Il Comitato esecutivo per la seconda esposizione italiana di belle arti, che non senza trepidazione vede giunto quest'istante lungamente atteso, accoglie come segno di lietissimo augurio l'atto di Sovrana benignità che adduce la Maestà Vostra tra noi.

« L'odierna festa dell'arte, preconizzata dal Congresso di Parma, e indetta dal Governo reale, che decretò speciali onoranze al sommo Leonardo, ebbe esecuzione e compimento per le cure associate dell'Accademia di belle arti, del Comune e della Provincia. — Nel rendere in oggi vive e solenni azioni di grazie a quanti diedero opera a quest'impresa, il comitato è ben lieto d'incontrare primo tra i benemeriti l'Augusto Monarca che, colla sua presenza, le riconferma l'ambito carattere di solennità nazionale. Posta sotto gli auspicii del Magnanimo Re, vindice e patrono dell'unità della patria, l'artistica prova è fatta degna dell'alto suo nome.

« L'esempio della nobile Parma che, con generoso e fortunato coraggio, iniziò le ricorrenti Esposizioni dell'Arte italiana, tenne viva la nostra fede. Ond'è che, ignoto ancora il giudizio di questa seconda prova, noi ci teniamo onorati d'averla voluta: imperocchè il suo concetto è altamente civile. I nostri maggiori celebravano la pace chiudendo le imposte d'un tempio; noi, associando ai riti della pace quelli della libertà, apriamo, ad onore d'entrambe, le palestre delle arti operose.

« La libertà e la pace, lavoratrici indefesse, avvicendano le gravi e geniali fatiche, e perciò non sono mai stanche. — Ringuainata e non deposta la spada, esse combattono con armi più miti e su campo meno periglioso, le battaglie della civiltà. Nel loro esercito, sfilano, a schiere, e per ordine, le milizie della scienza, dell'arte, dell'industria; e ogni schiera ha la sua assisa, ognuna attende la sua giornata campale. Ancora trionfa la forza; ma una forza temperata e generosa, che concede la palma al vincitore e ridona le armi al vinto.

« Giunti ora al cadere di una di queste storiche giornate, l'arte raccoglie i suoi fasci nello stesso recinto, dove ieri abbiamo ammirati i preziosi manipoli di un'industria, fiorente per giovanile solerzia, ricca delle più belle speranze. — Così, nelle alterne rassegne, ogni forza viva del paese ritrae coscienza di sè; e la nazione, ragguagliando i valori di tutte, stringe in un'ultima cifra la misura del suo progresso.

« L'arte, l'amica prediletta del genio italico, la fida e non mai muta compagna delle glorie e delle sventure della patria, succederà degnamente, non ne dubitiamo, all'emula sorella. E se il numero delle opere qui raccolte è prova incompleta dell'artistica nostra operosità, se il nome dei chiarissimi artisti qui accorsi ci ricorda i molti che non sono fra noi, diremo a nostro conforto che dietro a questo esercito accampato sta una riserva di valorosi che prepara nuove opere a prossimo e più arduo cimento.

« Ma una dimanda sta in cima a tutti i nostri pensieri; una dimanda che s'impadronì del nostro animo il giorno in cui fu annunziata questa solennità, che si fece più ansiosa durante il non facile corso de' suoi apprestamenti, che grandemente ci commove in quest'ora del rendiconto: uscirà l'arte da questa prova soddisfatta di sè?

« Questa interrogazione tra poco correrà sul labbro di tutti. — Spetta al paese il rispondere a se stesso.

« *Sire*,

« L'arte, gelosa tutrice de' suoi alti interessi, non ama i facili trionfi; ma quella indulgenza che essa non chiede, ben può il Comitato attenderla e invocarla per sè. Convinto di non aver posto misura al suo buon volere, esso dubita nondimeno che l'opera sua non abbia potuto o saputo salire all'altezza di una solennità che, proclamata in nome della Nazione, racchiude splendide promesse.

« Possa ora il benevolo gradimento di V. M. e degli onorevolissimi personaggi che le fanno corona, possa il giudizio delle colte rappresentanze, dei cittadini e della stampa, dissipare questa nube.

« Ora, attendendo la regale parola che dichiari aperta la seconda Esposizione italiana di Belle Arti, il Comitato prega la M. V. a coronare gli intenti della Provincia, del Comune e dell'Accademia, degnandosi di visitarla ».

Quando il Belgioioso ebbe finito, il Re gli strinse ripetutamente la mano, si fece dare il manoscritto del suo discorso, e con poche e schiette parole s'associò alle speranze manifestate dal conte sul risorgimento del nostro paese, del quale disse che si vedono ogni giorno i segni. Ringraziò poi il Comitato dell'opera da esso prestata nell'apparecchiare la Esposizione, e conchiuse: Dunque andiamo.

Si apersero le porte, e il Re, accompagnato dai due patrizi testè nominati e seguito da tutti gli invitati, entrò nelle sale. Percorse rapidamente la Galleria delle statue, fermandosi qua e là, sopratutto davanti al busto del nostro Manzoni scolpito dallo Strazza. Nella Galleria dei quadri ammirò i dipinti dell'Hayez, quelli del Pagliano, che gli fu presentato, come gli fu presentato il Monteverde, si fermò davanti al quadro del Fattori (*Amedeo alla battaglia di Custoza*), e a quello del Sagliano. (*L'ingresso del Re a Roma*), poi montò nelle gallerie superiori.

Per quanto rapida questa rassegna durò circa tre quarti d'ora. Indi il Re e tutti gl'invitati salirono in carozza e andarono a Brera, ove fu similmente visitata l'Esposizione d'arte antica. Di là la Giunta pregò il Re di passare al Palazzo Municipale, ove c'era folla che lo attendeva. Anche là ammirò il salone testè restaurato dal Colla, e l'opera gli piacque tanto che, fattosi presentare l'architetto, lo nominò *motu proprio* cavaliere della Corona d'Italia.

Alle 11 la funzione era finita.

La sera la città era ancora straordinariamente illuminata e le vie popolatissime.

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI

IN MILANO

RIVISTA

I.

La serietà con cui gl'Italiani si prepararono alla solenne Esposizione di Milano, si rileva dalla copia e dalla importanza dei lavori presentati. Una più ricca raccolta moderna di quadri e di statue non fu mai vista nelle nostre contrade: forse è la prima volta che la Nazione ha potuto misurare gran parte delle sue forze: valutare approssimativamente sino a qual punto sia progredita nel faticoso cammino delle arti.

Nel catalogo degli espositori mancano però illustri nomi che il pubblico era abituato a salutare tra' più strenui campioni nelle feconde gare dell'arte. — Assenza inesplicabile di chi non dovrebbe temere o sdegnare le lotte generose e patriotiche che la Nazione risorta prepara ai suoi figli, antesignani della nuova civiltà. — In quella vece la gioventù si è presentata compatta, vigorosa, in tutta la pienezza della sua vita, con la sublime fierezza di chi possiede il segreto dell'avvenire, e attende con fiducia le sue gioconde giornate di vittoria. — Gli artisti veneziani, romani, toscani — tranne qualche rarissima eccezione — non sono rappresentati: i più volonterosi furono lombardi, napoletani e piemontesi: in guisa che l'attuale mostra può dirsi costituita da queste sole provincie. Di questi tre gruppi, che rappresentano il nucleo principale della scuola italiana contemporanea, andrò a discorrere, prima nel loro insieme per cogliere la legge ideale che presiede al loro svolgimento, poi sulle parti singole per esaminare fino a qual punto è necessario sostenere il carattere individuale senza detrimento dello sviluppo collettivo.

Ho adottato un sistema contrario a quello in uso che vuol descrivere, a costo di ripetersi continuamente, ogni benchè minima parte di ciascun lavoro. A me pare più utile mirare a certi criteri generali che si rannodano alla vita intima dell'arte, al suo rigoglioso passato, alle sue fortunate ricerche contemporanee, alle sue liete speranze: e tener conto — tra 1021 lavori esposti — di quelli soltanto che servono di base al ragionamento. E sarebbe *opportuno* descriverli tutti, e convenientemente? È facile con l'epigramma mordace gettare lo spregio sopra lavori che costano tanta vita dell'artista. Lascio ad altri la triste gloria. Innanzi ad un tentativo sbagliato, ad un quadro anche mediocre io mi fermo sempre con reverenza.

II.

Comincio dalla pittura.

Basta gettare un primo sguardo tra le sale dell'Esposizione per valutare tutto il progresso fatto dai nostri artisti nel colorito, nella composizione, nella scelta del soggetto.

Noi Italiani, maestri un tempo nella scuola del colore, restammo assai indietro fino a venti anni addietro, ai Francesi, ai Belgi, agli Olandesi, ai Tedeschi. Preoccupati unicamente nelle nostre accademie allo studio del disegno, trascurammo una delle parti più importanti dell'arte — la tavolozza. — Il bisogno di sollevarci al livello delle altre nazioni si fece inopinatamente gigantesco: ed una volta impresso il movimento di una nuova ricerca, l'istinto artistico del popolo italiano non deviò un solo istante, avvicinandosi ogni giorno a gran passi alla meta vagheggiata. Fu mestieri dapprima emanciparsi dal convenzionalismo accademico, per rinfrancarsi più tardi alla grande scuola della natura, a cui dobbiamo gli stupendi risultati della pittura moderna. — Ora il pubblico si ferma con compiacenza innanzi ai dipinti dei nostri più valorosi artisti, ammirando l'armonia, la verità e la vaghezza del colorito. Le tele di venti anni fa restano fredde, monotone, bituminose accanto alle più recenti, nelle quali il colore è animato, solido, espressivo, improntato alla più esatta e conveniente interpretazione della natura.

Questo progresso non si limita a pochi: a me pare si estenda, meno rari casi, a tutta la gioventù che si è presentata con coraggio alla mostra di Milano. — A Firenze, a Parma i novatori erano pochi eletti ingegni, noti come astri maggiori delle scuole italiane. A Milano il soffio della vita moderna è in quasi tutta la gioventù: ed ora possiamo prepararci con fiducia alla grande Esposizione Internazionale di Vienna, ove — sono certo di non essere smentito dai fatti — la scuola italiana non resterà seconda a nessun'altra.

La lotta contro il convenzionalismo dogmatico ebbe inizio nelle nostre provincie del mezzogiorno; si estese poscia a Roma, alla Lombardia, alla Toscana. Le vittorie succedevansi incessantemente: ogni giorno sorgevano nuovi campioni: a Milano si è presentato in questa occasione anche qualche veneto, e tutta una schiera di piemontesi, vigorosa, avida di cimento, con la coscienza di aver raggiunto, dopo periglioso cammino, il concetto elevato dell'arte moderna.

I dipinti del Morelli e del Pagliano sogliono considerarsi come i due centri di potenza del movimento di cui ho tenuto parola. — Bene inteso che intendo parlare di quanto venne esposto a Milano. — Nel Morelli il colore è vigoroso, espressivo, pieno di sentimento: il contorno sfugge innanzi alla evidenza del rilievo: le teste arieggiano come se fossero vive e staccate dalla tela: egli vede in pittura più la *macchia* che il contorno, in prospettiva più il *tono* che la linea. Guai a chi fa il conto col compasso, massime in prospettiva, mentre sono infinite le cause che possono alterare le apparenze pittoriche di un corpo. Sono questi gli ultimi progressi dell'arte che il Morelli ha saputo valutare in tutta la loro forza. — Il Pagliano segue più la *linea:* la vuole e la sa trovare elegantissima: il suo colore è vivace, gaio, smagliante: impossibile non provare un senso di vivo compiacimento innanzi al *Maramaldo:* egli vuole che il suo quadro vi piaccia, prima che abbiate potuto formarvi un giudizio qualunque, prima, per così dire, che abbiate potuto misurare l'ampiezza della tela. — Questi due artisti partono dallo stesso punto, e per differenti vie tendono allo stesso scopo. Dirò in seguito quale delle due vie mi sembri da preferire.

III.

Ma v'è di più.

In taluni dipinti mi è sembrato scorgere un genere di ricerche più fino ancora. — Il pubblico si è meravigliato che certi artisti, soliti a brillare nelle pubbliche esposizioni per brio e ricchezza di colore, abbiano mutato sistema: in luogo di sorprendere col consueto sfoggio di contrasti, pare si sforzino a neutralizzare il colore, massime nei *toni locali.* Questi artisti non potevano tutto in una volta perdere le loro qualità pittoriche: se le hanno sacrificate, ha dovuto ciò avvenire in seguito ad un ragionamento.— Vediamo d'indovinarlo.

Il *realismo* spinto oltre certi limiti perde il suo carattere estetico: prevale allora il mondo esteriore dell'arte, e la esatta imitazione della natura è la meta ultima da raggiungere. Che il *Vero basta a se stesso* è una vertigine fatale, come quella che proclamava il *Bello* scopo supremo dell'arte. Una simpatica *nota* di colore, sebbene improntata dal vero, può non convenire a certi soggetti; come un bel *motivo* di composizione, anche fotografato, può non essere adatto a manifestare certe idee. Queste

osservazioni erano sottigliezze da pedante poco tempo andato, ora non lo sono più. — La preoccupazione della *forma* può far dimenticare talvolta l'opportunità della scelta; spingere il pennello alle facili bellezze dei colori di tavolozza. Oggi pare si badi più ad un certo sentimento d'intonazione generale che al *tono locale*: si vuole il colore come *sentimento*, non come *pittura:* pare anzi si tema che la eccessiva evidenza dei particolari abbia a nuocere alla verità dell'insieme. — Io non so fino a qual punto, gli artisti di cui parlo, abbian raggiunto lo scopo che si proponevano: potrebbero anche non essere riesciti pienamente in un primo tentativo; ma niuno potrebbe contrastare la serietà del proposito.

Prendiamo qualche esempio.

La *Signora di Monza* del Mosè Bianchi è un quadro di gran sentimento: certo tra' migliori dell'Esposizione. Poteva benissimo l'artista con qualche tinta vivace abbellire la tela e renderla più simpatica all'osservatore superficiale: poteva farlo senza uscire dal vero. No, il Bianchi guarda l'arte dall'alto, da regioni non accessibili a tutti: egli sì ricco di risorse tecniche, le respinge tutte. Anche la sedia su cui è prostrata la protagonista si vede dal di dietro, ove è più povera di colore. La tela sembra di una sola tinta fosca, buia, come il pensiero di quella disgraziata. La solitudine del personaggio concorre a rendere più cupa la scena. I contorni sono nascosti: non si vede che la *macchia* scura staccare *per tono* sul fondo egualmente scuro. — Vedete con quali mezzi, il Bianchi, ha ottenuto effetti sì prodigiosi! col neutralizzare il colore, il contorno, la *macchia*, ha colpito il sentimento del dolore e della desolazione con una evidenza di cui non è facile trovar l'eguale!

Il quadro del Cammarano è il più ampio dell'Esposizione: — una *macchia* sola, scura, sopra un fondo chiaro. — Ma quella macchia scura rappresenta il soldato italiano compendiato nella sua manifestazione più schietta *del bersagliere*. Il bersagliere nel momento che carica, con lo slancio natio, le orde straniere accampate a difesa della Roma sacerdotale. Il mondo laico sta dietro quella macchia, bruna, fatale, inesorabile, che schiaccia innanzi la sua corsa impetuosa gli ultimi baluardi dell'ultramontanismo. — Vedete che cosa può la grandezza e la evidenza dell'idea. — Altro che rossi, e gialli, e grigi. Il colore deve essere sentimento, espressione; non pittura! Esaminate da questo punto di vista il — *Cristo deposto dalla croce* — del Morelli, — *Il Salomone* — del Marinelli, — *La Perlustrazione* — di Alberto Issel, ed altri dipinti, di cui parlerò a suo luogo, ed allora giudicherete con più serenità di spirito.

IV.

Occupiamoci della composizione.

Sarò forse troppo ottimista; ma io osservo anche da questo lato un rilevante progresso. Emancipata l'arte dalle composizioni ritmiche, evangelizzate dalle accademie, i giovani si affollarono intorno ai nostri grandi artisti dei secoli scorsi in traccia di più larghe idee. Si progredì molto; ma fino negli ultimi anni si restò troppo nel campo dell'imitazione. Diciamolo francamente: si mancava di originalità.

Da qualche tempo s'intese il bisogno di abbandonarsi a più vaste ricerche, e nell'attuale mostra ne vediamo gli effetti. — Nella prima sala vi è un quadro del Pagliano, premiato a Parigi — *La presa del cimitero di Solferino* — in cui l'artista lascia ogni traccia di convenzionalismo, mirando unicamente alla rappresentazione del soggetto come lo aveva nella mente. Si direbbe quasi che il gruppo principale della sua composizione sia fuori la tela, e vi pone innanzi un episodio la di cui evidenza vi spiega tutte le fasi di un lungo combattimento che sta per terminare. Gli ultimi difensori sono in un angolo del quadro, a sinistra; a destra penetrano nel recinto del camposanto, per una breccia aperta, pochi zuavi. Il centro del quadro è vuoto: evvi solo un croato fuggiasco. Nei muri vi sono alcune feritoie che vi danno le traccie della pugna poco avanti sostenuta. Il resto è terreno coperto di feriti e irto di croci. — Se un artista avesse avuto l'ardire di presentare un tal quadro, venti anni fa, a qualche concorso, sarebbe stato certamente respinto. A' tempi nostri venne premiato con medaglia d'oro a Parigi, ed è ammirato da tutti a Milano per ardimento di *linea* e indipendenza di disporre.

Il Miola concepisce — *Spartaco* — ponendo il suo protagonista fra i più lontani personaggi. I gladiatori sono tutti con le spalle rivolte a chi osserva, in un antro lungo e buio, illuminato appena da poca luce che penetra da una porticina. Spartaco dal fondo li apostrofa e dispone que' feroci animi alla ribellione. Il pubblico ammira sorpreso; intende perfettamente e con chiarezza l'idea dell'artista, e si meraviglia — tanto è abituato alle imitazioni — di non trovar nulla per la memoria che possa ricordare qualche cosa di simile.

Boschetti non ha paura delle linee: ne traccia una lunghissima, orizzontale, da un capo all'altro della tela; sono — *Le tavole di proscrizione* — su cui stacca tutti i suoi personaggi. Il centro d'azione della scena è nel fondo del quadro. Il soggetto si sviluppa per episodii indipendenti, senza disturbare menomamente, anzi dando forza all'unità del concetto. Tutto ciò è nuovo, è ammirabilmente espresso, e desta nel pubblico sorpresa e ammirazione. A suo luogo parlerò più a lungo di questo interessante lavoro.

V.

Nella scelta del soggetto non vi è forse tutto quello che la critica fina avrebbe avuto diritto di attendersi in un periodo artistico tanto illuminato come il nostro; ma non siamo neppure tanto indietro, come taluno vorrebbe far credere. — Non bisogna dimenticare che usciamo da un periodo di formazione, in cui lo studio dell'elemento tecnico doveva per gran tempo assorbire tutta la vitalità dei moderni restauratori del gusto. Certo oggi non è più accettabile un soggetto cha si rannodi all'ideale di un'altra epoca. Ogni periodo storico ha la sua particolare manifestazione, la quale non è più *spontanea* quando vien riprodotta in un periodo successivo. Il sentimento religioso, tanto evidente e puro nei quattrocentisti, non è più *spontaneo* un secolo dopo. A Raffaello non basta più la sola forza dell'espressione: deve chiedere qualche cosa alla sua fantasia per elevarsi a un certo grado di misticismo: non è più il cuore che parla, quasi inconsapevole, come nel Beato Angelico. In seguito, obbligati gli artisti a supplire col fantastico al difetto di una idealità che non appariva più chiara allo spirito, si cadde nel barocco.

I veneziani furono più fortunati: la loro libertà sopravvisse alla caduta delle altre repubbliche italiane: le grandi imprese d'Oriente offrirono largo campo a storiche concezioni. Cominciò allora il periodo *eroico* dell'arte italiana. Chi non conosce i prodigiosi lavori del Tintoretto e de' suoi seguaci? Nel palazzo dei Dogi vi è tutta una epopea storica, dipinta da vigorosi ingegni, che rappresenta uno de' momenti più gloriosi dell'arte italiana.

Nel nostro secolo, sciolta l'arte dalle giaculatorie dei *classici*, il rifiorimento s'annunziò con un carattere tutto storico: e nelle pinacoteche nazionali evvi una serie di dipinti di cui possiamo andare ancora superbi. Oggi la rappresentazione di un fatto storico che non si rannodi in qualche modo al concetto della civiltà contemporanea, non risponde pienamente al grado elevato della critica moderna. Barbarossa che passa le Alpi è un fatto storico il quale si abbassa al livello di una semplice *illustrazione*. Ma un artista come il Giuliano vi rappresenta — *Il passaggio travaglioso per Susa dell'Imperatore Federico Barbarossa* — Vedete come cangia e s'ingrandisce il soggetto! L'insolente straniero è circondato da montanari

vigorosi, che dagli atti fieri, dagli sguardi minacciosi vi fanno intravedere i precursori di Legnano! In questo caso la storia è un pretesto per svolgere una grande idea: vale a dire, come un popolo dignitoso deve ricevere un conquistatore. Il fatto è antico, ma l'*idea* è sempre moderna, massime per noi Italiani.

Maramaldo che uccide Ferrucci sarebbe sembrato più drammatico ad un artista superficiale: non al Pagliano che cercava un soggetto storico per svolgere un'idea assai più vasta che aveva nella mente. E' vi presenta il Maramaldo addirittura in una festa da ballo, dove si debbono vedere gli effetti della uccisione di Ferrucci. La bella figlia degli Aldobrandini, invitata a danza, respinge il braccio dello spavaldo pugnalatore di Gavignana. — Ecco l'artista che domina la storia, e la fa servire mirabilmente a' suoi alti disegni di civiltà. Un quadro di breve dimensione ma di forte sentimento è il — *Maso Finiguerra e l'invenzione dell'incisione* — del Biscarra. Cotesti soggetti *biografici* sono di molta difficoltà e sovente non dicono nulla. Ma cogliere il protagonista nel momento che un caso fortuito gli fa divinare tutta intera un'arte, mi sembra un fortunato pensiero che dà risalto al momento storico e lo trasforma in un concepimento più vasto e più ideale. Guidato da questi principii l'artista troverà immensurato l'orizzonte delle sue idee. Vi è messe da per tutto; nella storia antica come nella moderna, nella leggenda, nella mitologia. — Edoardo Dal Bono è andato ben lontano a cercare i personaggi per certa idea a cui voleva dar corpo. — *La leggenda delle sirene,* — quadro anche questo di piccolo cavalletto; ma riboccante di grazia, di luce, di colore, di poesia. La storia non mai abbastanza antica del fascino della bellezza che sovente costa la vita, è delineata con tale voluttà di forma da renderne immediata l'intelligenza del soggetto. — Questo dipinto è una vera gemma.

Il Sagliano aveva grandi difficoltà a superare. Dovendo rappresentare — *Il primo Re d'Italia in Roma* — era facile cadere nella più modesta illustrazione. Ma il Sagliano da valente artista vide il pericolo e seppe trionfarne. Vittorio Emmanuele in mezzo al popolo romano che dimentica i suoi soldati, gli evviva della folla invadente, e fissa lo sguardo sul Vaticano, compreso di stupore per l'avvenimento straordinario a cui ha legato il suo nome, diventa più che un personaggio storico. Diciotto secoli di imperio scendono nel sepolcro. La più grande istituzione medioevale, opera del genio italiano, cade per volontà della stessa Italia, il giorno che la civiltà reclama questo sacrifizio, per lanciarsi senza contrasto verso i suoi alti destini.

VI.

Mi si potrebbe rimproverare che nella prima parte di questo lavoro non ho parlato ancora del decano dell'arte, — di Francesco Hayez. — Non accetto il rimprovero: mentre io ho voluto appunto terminare con questo gran nome. Mi si è narrato che un dì, sedendo a banchetto tra giovani artisti in Firenze e fatto segno ai più legittimi saluti, avesse l'Hayez proferite queste parole: — *Mi duole non essere giovane come voi per seguirvi nella gloriosa via che percorrete con tanto frutto.* — Sentimenti sublimi che rivelano tutto il grande animo di questo insigne veterano, il cui nome non si discute, — si pronuncia con affetto e riconoscenza.

(*Continua*). TEODORO PATERAS

TAVOLE

A PISTOIA

Acquaforte di TELEMACO SIGNORINI, *da Firenze.*

Una botta di sole, di quel sole della Toscana così nitido, così argentino, così deciso; una botta di vero sole concentrata magistralmente sopra la piastra di rame, — eppure quella botta di sole ci sembra più lugùbre che la penombra del crepuscolo, e più squallida che il buio notturno.

Lo stile è l'uomo, il sentimento è l'artista. Gli è questo il medesimo raggio di sole che altra volta il Signorini ha fatto strisciare sul pavimento rossiccio della *Sala delle agitate in Firenze*, un quadro che vi scuoteva di raccapriccio — un quadro morboso come l'odor del tifo, e sinistro, funereo come certe novelle di Pöe. Allora la luce del cielo e la demenza, oggi la luce del cielo e la solitudine. Allora la miseria umana, oggi la malinconia delle cose.

Al certo, una voce, un suono che uscisse dall'alta ed ampia porta di quel negro palazzo in primo piano, sarebbe un lamento — sarebbe un'eco paurosa e profonda. Non altri che qualche vecchio Fausto di Pistoia — qualche spettrale creatura leggendaria — può affacciarsi lassù, al piccolo verone del cavalcavia.

Intorno a tutte codeste case antiche nelle antiche città, a poco a poco, si addensa l'atmosfera dei sepolcri. A poco a poco esse dileguano dal mondo reale — diventano fiaba e mistero.

Forse talora — caduto il sole — l'anima inquieta di Rembrandt viene a visitarle.

ALESSANDRO MANZONI

Busto in marmo di GIOVANNI STRAZZA, *da Milano.*
Acquaforte di CARLO FELICE BISCARRA.

« Del busto dello Strazza — (così ha scritto il Bersezio nella sua rassegna della Mostra milanese) — si è già parlato cotanto a Milano, che io giungo troppo tardi per dirne tutto il bene che ne penso. Chi non ha sentito a dire, o chi non ha letto su pei giornali, che l'abilità di quel valente scultore che è lo Strazza ha saputo cogliere a meraviglia il carattere di quella testa pensosa, di quella fisonomia risentita, e insieme colla materialità della rassomiglianza fisica dei tratti ha dato ai suoi concittadini nell'opera sua la riproduzione di quell'aura morale, di quella luce intellettiva, se così posso dire, che aleggia intorno a quel capo venerato. Quante volte non si è ripetuto che quello era lavoro egregiamente pensato ed egregiamente attuato, quello che s'usa chiamare perfettamente riuscito! Io che vengo dopo tante lodi e tanta ammirazione, non ho nemmeno la rivalsa di poter contraddire per essere originale. Trovo giuste e meritate quelle lodi, e non ho altro a fare che imbrancarmi ancor io al coro degli encomiatori ».

E in noi — davanti al busto lavorato da Giovanni Strazza — si svolge arcanamente una visione serena. Ci sembra tornare ai nostri tempi di adolescenza — a certi tramonti d'estate là in Milano sui giardini nuovi o sotto i tigli del Parini; — è un cielo tutto di rosa, il profilo delle case comincia a farsi nero, una brezza profumata mormora nell'oscurità del fogliame; — un vecchio si avanza verso di noi, accompagnato da un prete; un bel vecchio in sugli ottanta, curvo, dalla canizie luminosa come un nimbo, le mani sul dorso e fra le mani un largo cappello di paglia; — noi a cedergli il passo, a salutarlo fino a terra, e intanto il cuore a batterci forte forte; — gli è molto se ci freniamo dal gridare: « Viva Manzoni! . . . »

UNA VISITA SCHERNITA

Quadro di ALBERTO GILLI, *da Chieri.*
Incisione di GIUSEPPE CARELLI.

La storia inspirò al Gilli l'*Arnaldo da Brescia*, la scienza gli ha fatto dipingere il *Lavater;* — la *Visita schernita* nacque da un sentimento di pietà profonda — nacque dall'alta indegnazione dell'anima.

La *Visita schernita* è un ricordo del vero. Qualche tempo fa, il Gilli ci ha narrato l'episodio malinconico. « Vidi — egli disse — vidi una tal scena alla Castiglia d'Ivrea. Io non ho altro mutato nel quadro che l'epoca ed i costumi. Una povera donna, traendo per mano una sua bambina, era salita lassù con la speranza di poter visitare il marito prigioniero. La donna era giovane, era bella, era infelice; i soldatacci che stavano di guardia presero a motteggiarla bestialmente. La misera pregò, scongiurò a lungo per il cielo ed i santi, ma sempre a vuoto; — allora, disperatissima, stanca dal dolore e dall'onta, diede in un piangere sordo, silenzioso, che avrebbe commosso le viscere di una tigre. . . .

« Le guardie raddoppiarono i turpi oltraggi e le beffe ».

G. C.

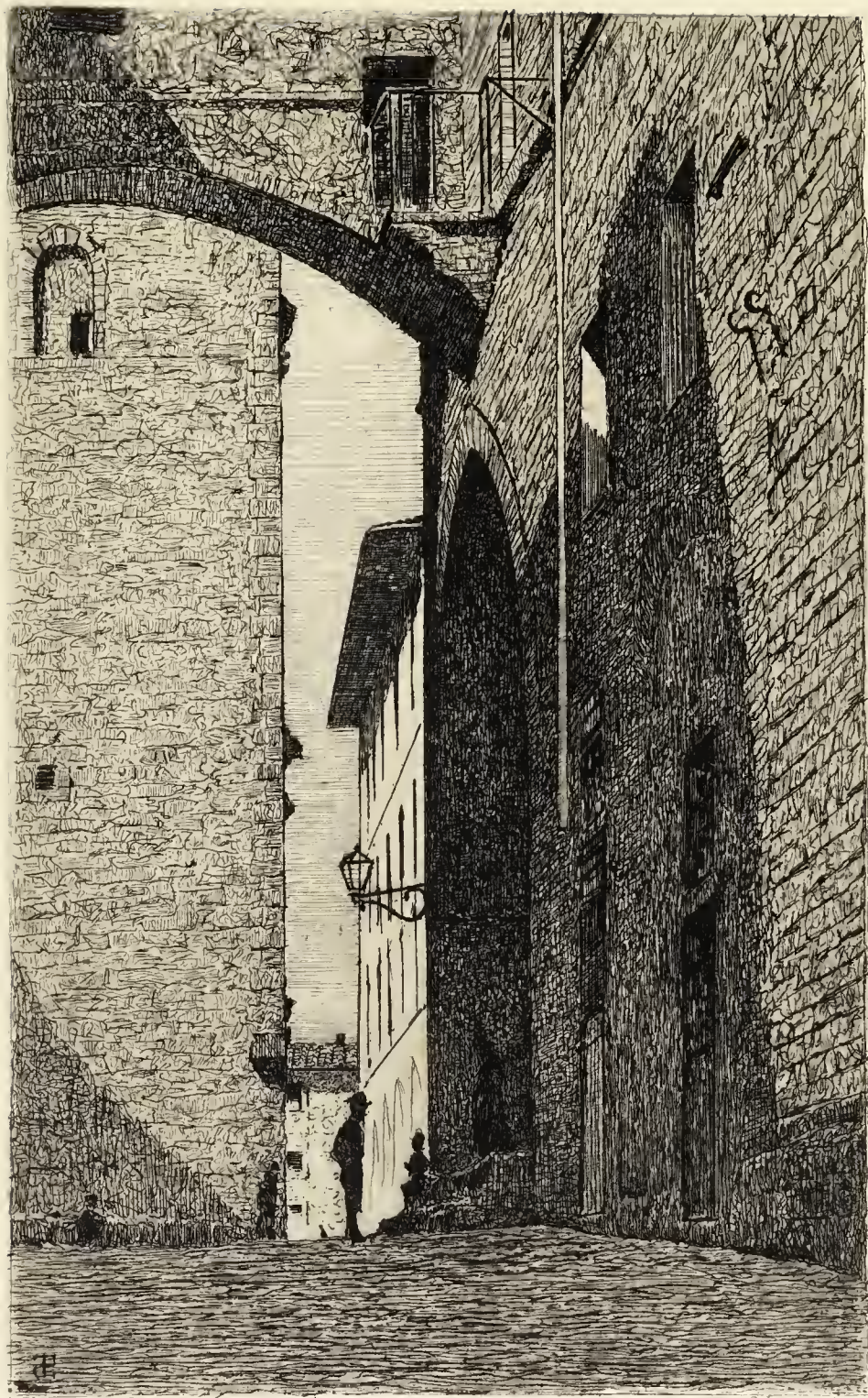
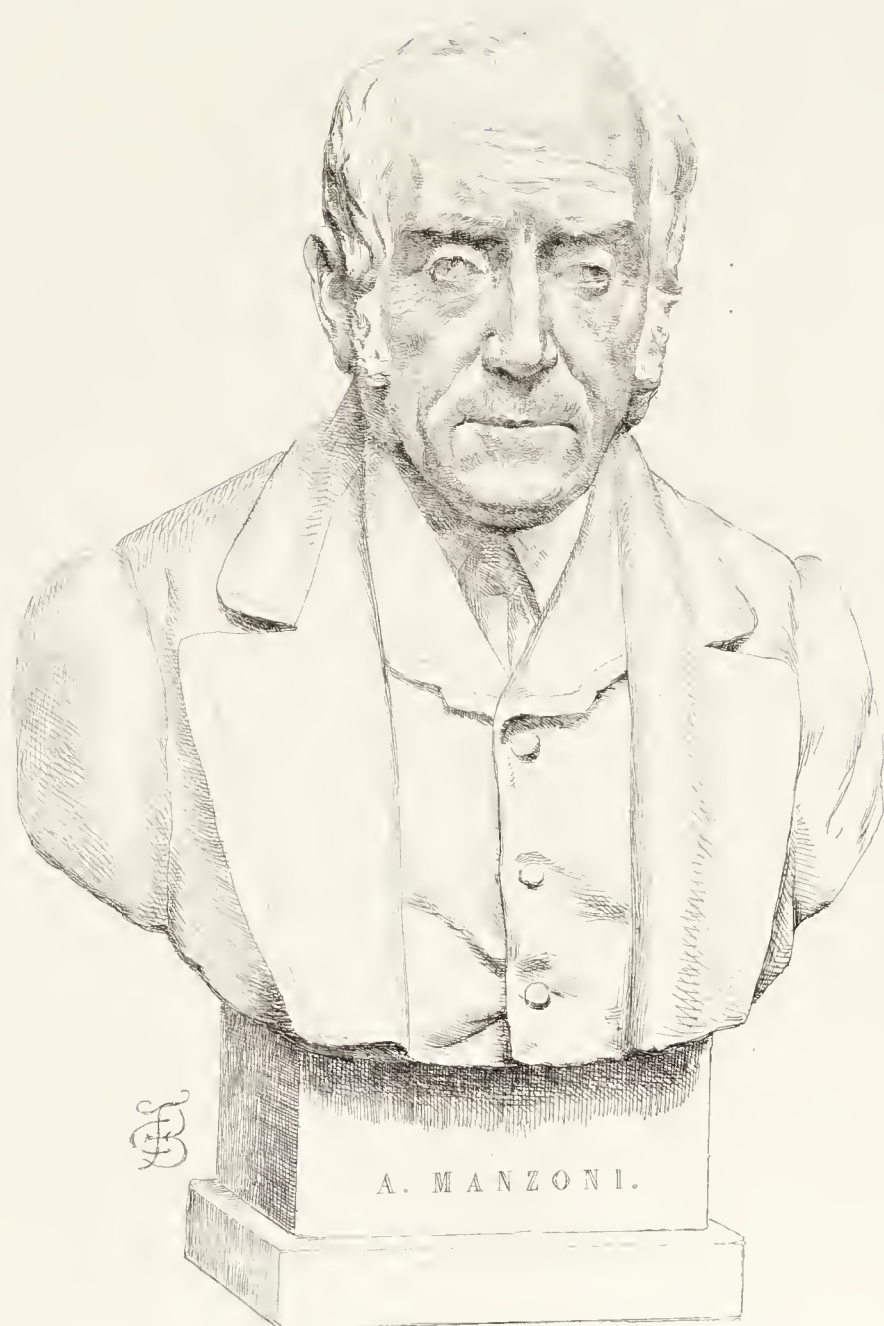
DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.
Gerente LUIGI ROCCA.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

T. Signorini dis. e inc.

C. Lovera imp.

A P[illegible]

A. MANZONI.

Giovanni Strazza scolp:
1872

Alberto Gilli dip — *Alt m 1.54 Largh 1.15* — *G. Carelli inc*

UNA VISITA SCHERNITA

Lovera imp

L' ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

Biografia

CESARE CORRENTI

I.

Corse la voce, sul principio del ministero Lanza, essere stato emesso un decreto che aggiungeva al Ministro della pubblica istruzione il titolo complementare di Ministro dell'arte. La notizia fu accolta in quel tempo dai giornali più autorevoli, nè fu mai smentita, ch'io sappia. Ignoro se al doppio incarico corrispondesse il necessario aumento di fondi. L'Italia è così povera quando si tratta di migliorare lo assetto degli studi, e la condizione intellettuale e morale del popolo! Forse dovette esser questa la causa che ritardò la promulgazione di quel decreto. Ma checchè ne sia, per tanti decreti che rimangono lettera morta, accettiamo questo che ci diede la cosa senza la parola.

Cesare Correnti, per tutto il tempo che rimase al potere fu davvero ministro della pubblica istruzione e dell'arte; supplendo con ogni genere di trovati al difetto dei mezzi speciali, che non gli furono consentiti. Vi fu più d'uno che non dubitò di dargliene biasimo e nei giornali officiosi, e nei pubblici dibattimenti: ma ciò poco importa. Quando sarà pubblicato, speriamo fra poco, il catalogo delle opere da lui fatte, iniziate, tentate, a favore dell'arte antica e moderna, sarà meraviglia, come in due anni circa di un ministero così fortunoso e così pieno d'avvenimenti che mutarono la faccia d'Europa, e rovesciarono la più antica istituzione dell'evo moderno, sarà meraviglia, dico, che un uomo solo, e spesso senza il concorso de' suoi colleghi, trovasse il tempo ed il modo di lasciare ai suoi successori una sì ricca messe di fatti, e l'obbligo indeclinabile di perseverare ad ogni costo nella medesima via.

II.

Noi non intendiamo di far qui la biografia, nè l'apologia del Correnti. La biografia non si fa bene se non dei morti, l'apologia può parere alcuna volta un oltraggio. Non abbiam modo nè pur di cercare sugli atti pubblici il giorno che nacque, e fortunatamente egli può dire di sè, come Gaspare Gozzi nei cenni autobiografici che ci lasciava: l'anno 1872 « non son morto ».

Diremo dunque del Correnti quel poco che ci sovviene, e che risponde all'indole di questa Rassegna.

Gli uomini che nacquero nel primo decennio del secolo, e non sono affatto digiuni di lettere, ricordano più d'un Correnti. L'uno giovane, ardito, immerso nelle indagini filologiche sull'antichissima Italia, avido di cercar fondo ad ogni ipotesi, ad ogni sistema, dai sogni aerei della filosofia Alessandrina, alla monade primigenia del mondo, fosse quella di Pitagora, di Leibnizio, o di Darwin, studi e ricerche di cui troviamo traccia nella *Rivista Europea* di quel tempo: l'altro meditando i volumi giuridici del Romagnosi, e più tardi, facendosi la mente sempre più positiva col secolo, raccogliendo le notizie naturali e civili di una regione, e gittando la base statistica ed economica dell'Italia tutta, come si vede nel suo libro su Bergamo, e negli annuari a cui diede opera più tardi col suo concittadino ed amico, l'infaticabile Pietro Maestri.

Così ei cominciava dallo studiare a fondo il paese, che tutti aspiravano a liberare dallo straniero e a costituire in nazione libera ed una. E così era giunto a conoscerlo ed a comprenderlo, quando in mezzo alle borie del primato italiano, e gl'inni a Pio IX, pose il dito sulla piaga più sanguinente, e formulò nel suo libro *L'Austria e la Lombardia* la più rigorosa requisitoria contro l'oppressore straniero, e il manifesto più pratico di ciò che restava a fare e a sperare agli Italiani della Lombardia e della Venezia.

Ricordiamo queste cose alla generazione presente, che raccolse spensierata l'eredità degli studi e dei pericoli corsi dagli uomini, che incanutiti anzi tempo per le troppo audaci speranze, e pegli inevitabili disinganni, sembrano divenuti stranieri al proprio paese.

Vi sono dunque due uomini nel Correnti, il poeta che pensa, e l'uomo d'azione che fa: lo studioso che si nutre volontieri delle fantasie ideali dell'arte, e l'uomo ammaestrato dalla esperienza, che apprese con dolore quanta piccola parte del bene sperato può convertirsi in fatto compiuto.

Il primo coglieva la prima occasione ch'eragli porta, e ispirava e dirigeva l'epopea delle cinque giornate: il secondo, interponendosi fra le impronte speranze della gioventù inebbriata dalla vittoria, e i calcoli peritosi degli uomini del passato, si adoperava a far servire l'audacia degli uni e l'esperienza degli altri a quel risultato che solo gli pareva possibile di ottenere.

Difficile problema era questo, e prima che la fortuna d'Italia s'incaricasse di sciogIierlo, non è meraviglia che il mediatore fosse fatto segno troppo sovente ai sospetti e alle malevolenze delle due parti. Ora egli può guardare con occhio sereno il suo passato, e sorridere agli oltraggi cotidiani di quelli che bestemmiano ciò che ignorano. Sorte comune è codesta agli iniziatori delle lotte politiche, che più tardi sono incaricati di liquidar le partite. Più fortunati quelli che possono cader sulla breccia nell'ultimo assalto, e udita la notizia della vittoria, trarsi dal cuore, come Epaminonda, la freccia mortifera, e spirare fra gl'inni dell'ottenuto trionfo!

Ma il Correnti non aveva finita la sua carriera, nè colla fuga degli Austriaci da Milano, nè colla falsa pace di Villafranca. Ritrattosi a Torino, come in campo trincierato, pensava ai modi della riscossa; applaudì all'alleanza che ci condusse in Crimea; e potè rivedere nel 1859 il campo delle sue prime battaglie libero alfine e per sempre dall'artiglio dell'aquila austriaca. Associato fin da quel giorno alla politica del Cavour, lavorò instancabilmente nella Camera, nel Consiglio di Stato e nelle laboriose Commissioni a coordinare, quanto potesse, l'idea del Governo coi bisogni e colle aspirazioni legittime del paese. Nè aveva mai dimenticato le lettere, sua prima leva ad agire: ed ora collo svegliarino annuale del nipote di *Vesta Verde*, ed ora colla prefazione alle poesie, quasi inedite ancora, dell'Archiloco toscano, teneva desta la fibra degli Italiani, troppo corrivi al muoversi, troppo facili a riposarsi. Quei due uomini insomma non cessarono mai di cooperare all'unico scopo, ora facendo sventolare dinanzi agli occhi dei soddisfatti la bandiera dell'avvenire, ora liquidando in cifre positive le conquiste intangibili del passato.

Basti questo per ora dell'uomo politico, dello statista, del deputato. Chi lo conobbe dappresso, chi l'ebbe compagno ai laboriosi rapporti, sa quanta luce ei portava nelle materie più complicate della pubblica amministrazione. Ricordiamo, ad esempio, quel giorno, in cui incaricato di riferire alla Camera sul coordinamento delle ferrovie, gittò lungi nel fervore della discussione gli appunti e le note che aveva dinanzi, e trovò senz'esse una eloquenza insolita ai letterati, quell'eloquenza che viene dalla piena conoscenza dei fatti e dalla profonda convinzione del vero.

III.

Vediamo ora questi due uomini alla prova nel gabinetto ministeriale: vediamo il Correnti ministro della pubblica istruzione e dell'arte. Diremo breve, e lascieremo parlare i fatti.

Un Ministro del regno d'Italia non riposa sopra un letto di rose: giace sovente sopra quello di Procuste. Pensate il ministro della pubblica istruzione, che ha l'incarico più spinoso, il personale più indipendente, e i mezzi più poveri e affatto impari al bisogno.

Me ne appello a quegli egregi uomini che lo precessero nell'officio, all'Amari, al De-Sanctis, al Mamiani, al Berti, al Coppino, cui certo non mancava nè l'altezza dell'ingegno, nè la energia del volere. Alcuno d'essi dichiarò nell'entrare, ch'era venuto a metter la falce per estirpar la zizzania: ma non tardò molto ad accorgersi che la zizzania, prima d'esser falciata, può soffocare.

Il ministro è sovente un povero re di scacchi, che non può muovere che un passo a destra, a manca, innanzi e indietro, ma trova dapprima ingombro il terreno, e quando è arrivato ad avere un po' di libertà d'azione, una pedina inavvertita gli dà scaccomatto. Quel po' di pratica che abbiamo potuto fare vicino a lui, ci ha recato almeno il gran beneficio di renderci più tolleranti e meno impronti alle accuse. Aggiungi che un ministro italiano non dura abbastanza in officio per approfittare della esperienza. Come il giovane trappista che al primo entrare nel cenobio si sentiva ripetere: *Fratello, bisogna morire*, i nostri ministri hanno appena tanto di vita che basti per prepararsi a cadere con dignità.

Questo è vero un po' di tutti i ministri, e fu verissimo del Correnti, che si prestò sovente alla prova, con poca speranza di vincerla. Tuttavia questa volta, succedendo il gabinetto Lanza a quello del Menabrea, egli ebbe più largo spazio, e men breve tempo ad agire. Restò al potere due anni e più, ma vi restò come Cristo nel pretorio, coronato di spine, con un cencio di porpora sulle spalle, flagellato e percosso dai lanzichinecchi della stampa e della parola, pagati per insultare il prossimo, la civiltà e la coscienza.

Noi non vogliamo qui ricercare le cause delle moltiplici opposizioni. Creatore alla Camera del così detto *terzo partito*, egli aveva per necessità contrari gli estremi. Molti non avevano dimenticato le severe ed oneste parole da lui pronunciate in un famoso processo, che le *codarde reticenze* da lui stimmatizzate, prolungano ancora. Molti altri e troppi, amnistiati dal tempo, vedevano e veggono un avversario ed un giudice nell'animoso iniziatore del moto italiano, nel soldato delle barricate lombarde,

nello storico delle dieci giornate di Brescia. Altri finalmente gl'invidiavano l'onore di aver firmato a Roma, l'atto finale della costituzione italiana. Tutte queste freccie, mezzo coperte, mezzo dissimulate, lo colpivano nella Camera e fuori, e per sonno che potesse avere, gl' impedivano di riposare un momento tranquillo.

E intanto ministro era, incaricato del suo doppio ufficio della pubblica istruzione e dell'arti, e poi ch'era in ballo, voleva ballare, e lasciar qualche traccia di sè, nel breve passaggio che gli era concesso di fare, attraverso gli ostacoli che ingombravano la sua via.

Queste parole si scrivono per una Rivista consecrata all'*Arte in Italia,* onde ci è forza limitarci a quel tanto, che il ministro *morituro,* com'ei soleva chiamarsi, potè fare a favor dell'arti.

IV.

L'arte è un'antica gloria italiana, la gloria che le incursioni straniere, i dissidi domestici, la barbarie e la superstizione non valsero a toglierci. Gloria non solo, ma tradizione feconda, addentellato dell'oggi al domani, fondamento di grandezza e di forza avvenire. Quelli che ridono a questo nome son barbari, più barbari dei selvaggi, perchè non hanno l'ignoranza che li scagioni.

Il ministro Correnti come si disse da principio, aveva mente per comprenderle ed animo per amarle. Sapeva che un museo archeologico bene ordinato, vale assai più per la scienza, che le migliaia d'ipotesi elaborate con citazioni di libri indigesti e con induzioni incomplete. Ora questo affare de' musei archeologici era il continuo tormento che lo rodeva. Noi siamo probabilmente un rampollo della gente etrusca, e non c'era in Italia una collezione ordinata di oggetti e di documenti di quell'antichissimo popolo, dal quale ebbero i nostri padri romani gli ordini militari, i riti religiosi, le forme architettoniche più grandiose. Da un museo comparato più che d'altronde possiamo sperare la chiave della lor lingua che leggiamo ancora senza comprendere.

E accanto a questi, quanto sappiamo ancora di certo dell'arte greco-sicula, dell'arte tirrena che la precesse, di quella che i Romani possedevano prima di conquistare la Grecia? Conosciamo Pompei: non abbiamo ancora che pochi e rari ruderi d'Ercolano. Ignoriamo Velleia, che nelle necropoli appena sfiorate, serbò forse il secreto dei popoli liguri. Posidonio è perduto in mezzo alle maremme fatte inaccessibili dalla febbre. E i Celti che abitarono primi la valle del Po? E gli Eneti, e gli Euganei, e gli Umbri, e gli Oschi, e tutte quelle genti che ci precessero su questa Italia, che Enea salutava con tanto entusiasmo, quando Troia cadeva sotto le armi de' Greci ancor quasi barbari? Or bene: di tutto questo ci son vestigi, ci son monumenti, i quali dispersi e sperperati non hanno senso, raccolti e comparati daranno la luce.

Qual programma per un uomo che prendeva nelle sue mani il ministero dell'arte, senza fondi nel bilancio, senza il concorso de' suoi colleghi e del pubblico! La rendita di una settimana di lotto, diceva egli inaugurando il Museo etrusco a Firenze, mi sarebbe bastata a rinnovare tutti i musei d'Italia. E questa somma mancò. Nondimeno il Museo etrusco sorgeva iniziato da lui col concorso di pochi uomini egregi: il Palatino, mal venduto all'imperatore de' Francesi sotto il governo pontificio, è redento: acquistata la villa Adriana, richiamata la pubblica attenzione a Velleia quasi sepolta. Tutto questo porterà il nome di Correnti, e la data del suo ministero.

Nè l'amore di codeste *origini italiche* scemava agli occhi suoi l'importanza di quei monumenti cristiani deturpati anch'essi, e crollanti su tutta la superficie della terra che possiamo dir nostra. I ristauratori del Santo Padre non li avevano preservati nè pure in Roma: anzi a Roma più che altrove sono deplorabili le imbiancature, le dorature, le imbellettature vandaliche. Vi fu scolpito da per tutto il nome del papa, che arrossirebbe, se sapesse, di codeste profanazioni. Assisi cadeva, le basiliche antichissime di Ravenna non si potevano più visitare senza imprecare all'incuria degli Italiani. Sopra le ruine greche, etrusche, latine, si sarebbero visitate fra poco le ruine de' monumenti cristiani. E la colpa sarebbe ricaduta a torto sul nostro capo, votato all'anatema!

Il Correnti provvide che un catalogo fosse iniziato, col concorso delle Accademie, delle commissioni artistiche, de' municipi; un catalogo dei monumenti d'ogni genere, che, fatti patrimonio nazionale, dovevano esser posti sotto la cura e la custodia del governo, delle provincie, delle comunità rispettive. Opera laboriosa e necessariamente rimasta incompleta: ma prima di ritirarsi dal ministero, ei nominò una Commissione centrale a Roma, composta degli uomini più autorevoli, perchè un provvedimento sì urgente non rimanesse vana parola. E intanto Assisi si ristaura col rispetto dovuto all'antico, ed altre pitture quasi perdute di Lorenzo Monaco, del Ghirlandaio, di fra Bartolommeo sono già preservate dall'azione del tempo e dei barbari. Molte antiche basiliche vanno riacquistando la prima forma. L'opera è vasta, difficile, dispendiosa: ma dato l'impulso, e parlato al popolo coll'esempio, questo comprenderà che se quegli edifici poterono alzarsi coll'obolo de' fedeli d'un tempo, devono almeno, coll'obolo dei presenti, ai posteri conservarsi.

Poche parole diremo dell'arte moderna. Una tenue somma era stanziata d'anno in anno per incoraggiarla: parola, che ha poco a fare colla lingua italiana, e meno coll'arte e col senso comune. L'arte vera se ne va co' suoi piedi. Se ha bisogno di stampelle, non è più arte. Il Governo è tenuto a fornire ai giovani che hanno l'istinto del bello e la potenza di renderlo, tutta l'istruzione e tutti gli amminicoli necessari a svolgere in essi questa speciale attitudine, ma nulla più. Il sussidio dato per limosina ai frutti secchi delle accademie, è rubato all'artista vero ed all'arte.

Urgeva dunque mutare indirizzo: aprire esposizioni artistiche vere, dove maestri ed alunni potessero presentarsi all'arringo ed essere giudicati secondo l'opere loro: acquistare, potendo, le cose più belle, ornamento e decoro de' nuovi musei nazionali, e persuadere gli altri ad applicare alle moltiplici industrie quell'attitudine e quella destrezza di mano che non bastava a creare l'opera d'arte.

Di qui l'esposizione di Parma, che prese il nome di prima esposizione nazionale di belle arti: di qui la seconda, chiusa pur ora a Milano. E come la prima era stata inaugurata nel nome del Correggio, la seconda si

illustrò col nome e col monumento eretto a Leonardo da Vinci.

Il Correnti fu accusato di aver promesso più che non poteva attenere. Il ministro non aveva fondi stanziati che per il congresso artistico. L'esposizione di Parma s'era fatta a spese del Municipio e di pochi privati. Or come si poteva temere che Milano avesse a mostrarsi da meno? Ma tutte le pubblicazioni ch'ebbero luogo in quest'occasione ebbero il soccorso efficace del Ministero.

Nè, senza lui, si sarebbe compiuto il monumento votato dall'Austria e lasciato in retaggio oneroso all'Italia. Il Magni lo dica, ch'è tempo. E si dica quante delle opere esposte sarebbero mancate alla pubblica mostra, se il Correnti non avesse, secondo il suo potere, col consiglio e coll'opera aiutati alcuni artisti a compirle.

Nè senza il ministro, e senza i fondi ministeriali racimolati da ogni parte, si sarebbero raccolti i preziosi frammenti del monumento di *Gaston de Foix*, nè compilata la Guida del Mongeri: *L'arte a Milano*, nè pubblicato il *Saggio del Codice atlantico*, miglior monumento dell'altro, al nome del gran Leonardo.

Nominato Commissario regio all'Esposizione, egli si limitò a visitarla da semplice dilettante, perchè le poche migliaia di lire stanziate per l'arte, fossero tutte consecrate a favore degli artisti e a decoro dell'arte stessa. Alle impronte accuse, apponiamo i fatti e le cifre. E i fatti resteranno, promesse dell'avvenire, ancorchè il ministro abbia dovuto cedere ad altri il suo seggio e l'officio.....

DALL'ONGARO.

ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA

DELLA PITTURA SU VETRO E DELLA FABBRICA DEGLI SPECCHI

IN FIRENZE

Il dipingere sul vetro fu arte conosciuta dai Veneti che la praticavano fino dal secolo XVI nelle loro famose officine di Murano, donde uscirono tanti graziosi e pregevoli lavori dei quali ora appena resta qualche rarissimo campione, più che nei nostri, negli esteri musei. Sembra che anche in altre città d'Italia fosse conosciuta tale arte, e che lo stesso Luca Giordano si piacesse a dipingere qualche specchio. Nei vetri di Murano sebbene non tutti adatti all'uso di specchi, veniva eseguita la pittura dalla parte interna prima di applicarvi la stagnola, la quale contenendo del mercurio lasciava una linea grossa nera e tangente al contorno della pittura, per cui gli artisti erano obbligati a rimediare a questo difetto col coprire tali contorni con filetti di oro a mordente praticato nella parte esterna dello specchio. Ma questo compenso non riparava convenientemente al difetto, e non era durevole perchè facilmente tali linee dorate si potevano cancellare.

Nel secolo attuale un pittore romano Eugenio Agneni dimorante in Londra, ebbe la privativa per un nuovo genere di pittura sugli specchi; ma anche quel processo non soddisfece alla eleganza ed alla stabilità, requisiti essenziali in qualunque industria artistica.

Molti altri artisti italiani e stranieri tentarono varie maniere di praticare la pittura sugli specchi; ma per ora niuno, a mio avviso, ha raggiunto l'elegante perfezione e stabilità che si riscontrano negli specchi dipinti dal distinto artista sig. Luigi Romoli di Firenze, il quale dopo un soggiorno di 25 anni in Londra, da poco tempo è rientrato in patria.

La più grande difficoltà per eseguire pittura sugli specchi è certamente quella di ottenere contorni precisi e netti; e che i dipinti sieno così eleganti e minuti da non togliere allo specchio il suo scopo principale, che è quello di riprodurre esattamente quanto vi si riflette.

Gli specchi di Firenze, così chiamati dal sig. Romoli, hanno il grandissimo vantaggio di essere nitidissimi perchè inargentati col nuovo sistema detto *ad amalgama fissa*, che fa aderire l'argentatura al cristallo colla massima solidità, e in guisa da poterla nettamente intagliare ovunque faccia d'uopo praticare la pittura nella parte interna. Con tale sistema si eseguiscono i più delicati ed eleganti disegni, e prova evidente ne sia lo specchio che qui viene riprodotto, nel quale il signor Romoli ha dato uno splendido saggio del suo valore artistico. Imperocchè i graziosissimi fiori che si vedono eseguiti nell'interno dello specchio, sono tutti mirabilmente eseguiti in colori naturalissimi, e quello che più sorprende è l'iride metallica che l'artista ha saputo dare alle piume dei piccoli colibrì che si vedono svolazzare tra quei tratti di fiori e che gli rende simigliantissimi al vero.

L'armonia dei colori che l'artista ha ottenuto nella elegante composizione di questo dipinto rende sorprendente e piacevolissimo l'effetto dello specchio, il quale contornato di ricca cornice dorata deve servire per gabinetto di elettissima dama.

Il Romoli prepara qualche lavoro consimile per la ventura Esposizione di Vienna, ove, io credo, sarà degnamente apprezzata questa nuova industria artistica, che a buon dritto volle l'egregio artista denominare dal luogo ove ebbe vita, e che, giova sperare, sarà un argomento di lode maggiore al suo infaticabile inventore, il quale ha spesa l'intiera sua vita dedicandola costantemente al progresso dell'arte.

La manifattura degli *specchi in Firenze* non è per anco conosciuta da molti, e atteso l'importanza che potrebbe avere, merita di essere indicata agli amatori del bello, onde possano prenderla nella dovuta considerazione e incoraggire l'artista che se ne rese inventore.

I vetri di Murano sono una gloria dell'industria artistica Italiana dei tempi passati, e per la maggior parte arricchiscono adesso musei stranieri. — Gli *specchi di Firenze* possono essere una delle glorie future dell'arte nostra, la quale in pochi anni associandosi all'industria, ha saputo determinare nuove sorgenti di nazionale ricchezze.

L'apparire di nuove industrie artistiche deve essere ragione di compiacimento generale, perchè chiaramente indica, che l'Italia vedendosi ormai costituita in nazione, sente l'imperioso bisogno di utilizzare le sue risorse economiche, e di far rifulgere di nuove gemme la corona artistica che le sue secolari sventure aveano sfrondata. Salutiamo adunque di buon grado questo nobile tentativo del signor Romoli, e confidiamo che egli possa venir incoraggiato, come si merita, a rivendicare un arte italiana dei tempi perduti (*).

D. C. Finocchietti.

(*) Si stanno, pella prossima dispensa, lavorando incisioni per dar conto de' modelli d'oreficeria dello stesso prof. Romoli, che appariranno illustrati da apposito articolo del nostro egregio e zelante collaboratore Conte D. Finocchietti.

Arte Contemporanea

PITTURA NAPOLITANA

(Cont. e fine vedi dispense di Maggio e Agosto).

XII.

I fratelli Palizzi sono abruzzesi. Due sventuratamente sono morti nel breve corso di pochi mesi. Due — Filippo e Giuseppe — sono ancora pieni di vigore e formano l'orgoglio della scuola napoletana.

Si diedero di buon'ora allo studio del paese ed ebbero la fortuna, giovanetti ancora, di appartenere alla scuola del Bonolis. Giuseppe più tardi andò a Parigi, ove salì in grande riputazione e gode tuttavia i favori della critica e della fortuna. Filippo restò in Napoli, ed eseguiva con predilezione animali. Non essendovi nelle Accademie pecore, vacche e cavalli convenzionali da copiare, il Palizzi, per sua fortuna, fu costretto studiare in campagna e chiedere alla natura i suoi modelli. D'ingegno forte e svegliato, non si limitò agli animali: una volta che aveva d'innanzi un campo sì vasto se ne avvalse per interpretare e riprodurre la natura in tutte le sue manifestazioni, in tutta la sua realtà. Fu il primo che potè valutare tutta la esattezza dei precetti del Bonolis, e seppe ampiamente approfittarne.

L'esatta riproduzione della natura modificò da prima sensibilmente, trasformò poscia del tutto la tavolozza convenzionale che il Palizzi aveva trovata in uso come un ricettario. I risultati di fatto non rispondevano ai dogmi accademici, e il pubblico restò grandemente scosso dalla novità dei quadri del Palizzi. Pareva la natura come riprodotta fotograficamente: il cielo, l'aria, l'acqua, le piante, i campi, i sassi, gli animali parevano viventi e quali ci appaiono in natura. Il Palizzi, in luogo di fuggire la luce e disporla artificiosamente secondo una convenzione preconcetta, la cercava con avidità, collocando i suoi soggetti a sole aperto. I giovani artisti si avvidero inopinatamente che la scuola del colore era stata loro presentata per lo innanzi sotto un punto di vista del tutto falso.

Giuseppe Palizzi a Parigi seguì la medesima via. L'altro fratello Nicola, morto di recente in Napoli, fece lo stesso: e lavorando tutti nel silenzio aprirono un nuovo campo alla pittura. Filippo mi sembrò il più forte e quegli che abbia meditato più profondamente sui grandi risultati dello studio dal vero a luce aperta. Calcolò assai bene i riflessi e il rapporto de' *toni* in cui non evvi alcuno che lo abbia sorpassato finora. Eliminò gli asfalti e i bitumi e fece uno studio particolare sugli effetti diversi delle tinte vegetali e delle minerali, rigettando tutte quelle che dopo qualche tempo alteravano l'impasto. Il suo colore è smagliante e produce una impressione simpatica e di sorpresa. Innumerevoli sono i dipinti del Palizzi, tra' quali abbondano quelli di animali. Non vi è regione civile del mondo che non abbia qualche tela di questo grande artista. Non si limitò alle piccole composizioni, e nel 1856 concepì la prima idea del suo stupendo quadro *Dopo il diluvio*, a cui pose mano dopo il 1860 e condusse a termine quattro anni dopo. Questo è il momento più importante della carriera artistica del Palizzi, il quale fece pompa di tutta la magia del suo pennello in tale bellissimo dipinto, che resterà splendido monumento della moderna scuola napoletana. Ormai la sua fama venne irrecusabilmente stabilita e fu proclamato il più forte coloritore de' suoi tempi.

Recentemente tentò il Palizzi soggetti militari, nei quali forse non soddisfece tutte le esigenze dei critici fini; ma prese ben presto la sua rivincita con parecchi ritratti, i quali sono di una superiorità incontestata. Ecco nuovamente i paesisti e ritrattisti affermarsi come *realisti,* in opposizione all'idealismo accademico. Si ripete nel nostro secolo quello che avvenne nel passato. Così resta spiegato perchè il Bonito debba considerarsi come il precursore dei *realisti* moderni, e perchè questi debbono ricercare il loro punto di partenza tra i paesisti e ritrattisti del XVII e XVIII secolo.

XIII.

Quali furono gli effetti di questo movimento? Quale influenza esercitò sugli artisti più giovani?

E comincio da Domenico Morelli che evidentemente è tra' più robusti ingegni dell'epoca nostra. Fin dal suo primo apparire il mondo artistico s'avvide che un astro stava per sorgere. Guadagnò il pensionato di Roma nel 1849 col *Goffredo*. Eseguì poscia *I martiri*, che sono ora a Capodimonte. In queste tele vi è il presentimento di un forte artista, il quale però non si è ancora emancipato dai pregiudizi dell'ambiente nel quale aveva cominciato i suoi studi.

All'ingegno del Morelli non potevano sfuggire i progressi che il Palizzi aveva già fatti nel colore studiando la natura. Egli seguiva con ansia tutto quello che si faceva da' suoi compagni. Forte nel disegno, sentiva il bisogno di essere più forte ancora nel colore, a cui forse lo piegava con maggior predilezione il suo istinto. La strada era già aperta: bisognava seguire con coraggio l'iniziativa già data trasportandola sopra un campo più vasto. Nel 1855 espose *Gl'Iconoclasti*. La giovane scuola guadagnò una grande battaglia: perocchè la rivoluzione operata dal Palizzi nel paese, il Morelli l'aveva trasportata nella pittura storica, e da quest'epoca data la trasformazione piena della scuola napoletana. Intorno al Morelli e al Palizzi si raggruppò tutta la gioventù più rigogliosa del paese, e non mai fu vista in così breve tempo sorgere tutta una scuola ed altrettale copia di quadri stupendi. Non parlo degli altri lavori del Morelli perchè troppo noti. Alla mostra di Milano il pubblico giudicherà fino a qual punto il Morelli abbia raggiunto le più elevate regioni dell'arte.

Anche Saverio Altamura subì la stessa fase del Morelli, sebbene sbalzato da Napoli per le rivolture politiche del 1849. Nell'esilio seguì il movimento della scuola: e lo si vide ben presto nell'esposizione di Genova del 1850 col suo *Primo passo all'esilio*, a distinguersi tra gli altri espositori. Nè smentì mai la sua fama, acquistata fin dai primi suoi dipinti, allorchè fu salutato tra' giovani napoletani come il più valente, massime nella fermezza del disegno. In tutti i suoi lavori, che mi è impossibile numerare, l'Altamura si abbandonò allo studio dell'espressione. *Dubbio e fede* è un suo quadretto che accennava ad un progresso significante in un genere di ricerche troppo trascurato fino a quel momento. Bandito il grande concorso italiano nel 1859, l'Altamura vinse una schiera di elettissimi artisti.

Il trionfo di Mario era il soggetto, e l'Altamura lo condusse con tanto fuoco di composizione, solidità di tavolozza, brio di esecuzione da venir salutato uno dei più bravi artisti italiani. Più tardi questo dipinto venne riprodotto dall'autore per ordine del Re e trovasi a Capodimonte. La riproduzione superò l'originale, e viene generalmente riguardato come il più completo lavoro della scuola napoletana moderna.

Il Sagliano, il Marinelli, il Maldarelli appartengono a questo periodo. Francesco Sagliano acquistò bella riputazione nella esposizione del 1859 col suo *Cristo al popolo,* figure grandi al vero, col quale guadagnò la grande medaglia d'oro. In seguito questo valente artista eseguì parecchi dipinti, tra gli altri *La reazione d'Isernia*, nel 1863, che venne comprata da Casa Reale. Si presentò più tardi al concorso del municipio di Napoli con una grande tela rappresentante *Margherita di Svevia al sepolcro di Corradino*, che ora si ammira nelle sale del palazzo San Giacomo. Francesco Sagliano deve annoverarsi tra coloro che meglio seppero trar profitto dalla scuola del Bonolis, con cui fece i suoi primi studi. La sua maniera si distingue per un giusto calcolo nel rapporto dei *toni* e per uno studio accurato delle ombre; per solidità di colore, fluidità di pennello, sicurezza d'impasto. Per l'esposizione di Milano ha menato a termine un lavoro molto serio: *L'entrata di Vittorio Emanuele in Roma,* commessogli dal ministro Correnti. Il pubblico giudicherà. Certo questo dipinto è il migliore che abbia eseguito il Sagliano.

Vincenzo Marinelli fu costretto ad allontanarsi dall'Italia. Cominciò nel 1845 con un *Mosè*, che ora trovasi nella reggia di Caserta, e guadagnò la medaglia d'oro. Portatosi in Oriente, dipinse per ordine del Re Ottone diciassette figure isolate nella gran sala del palazzo Reale di Atene. Eseguì nel Cairo altri dipinti pregevoli nel palazzo del Vicerè, e profittò assiduamente di quel tempo per studiare la natura orientale, che doveva più tardi dargli fama del più forte pittore orientalista della scuola napoletana. Tornato in patria ottenne parecchie medaglie d'oro in alcune esposizioni; finchè nel 1863 eseguì *Il Mormile* pel concorso del municipio di Napoli. Da quest'epoca comincia la seconda *maniera* del Marinelli, con la quale coraggiosamente riforma la sua tavolozza, ispirandosi ai grandi progressi della scuola. Nel 1868 pel concorso governativo di Firenze condusse *Il Masaniello,* acquistato dal principe Umberto per la Pinacoteca civica di Torino. Questo dipinto ebbe un grande successo e venne reputato uno dei migliori della scuola napoletana per sapienza di composizione, novità di linee, vaghezza di colore, bravure di pennello.

Federico Maldarelli, educato alla vecchia scuola del padre che fu anche pittore, fece de' seri tentativi per uscire dall'antica maniera. Nel 1855 espose la *Santa Cliceria.* Il quadro produsse una buona impressione nel pubblico, che concepì belle speranze dell'autore. In seguito il Maldarelli si è circoscritto a riprodurre scene pompeiane, le quali eseguisce con vaghezza d'insieme, e di cui riceve giornalmente ripetute commissioni.

XIV.

Sono giunto all'ultima fase della scuola napoletana: vale a dire nel periodo contemporaneo nel quale è più difficile ancora incedere con sicurezza e senza prevenzioni. Ho promesso dir tutto il mio pensiero senza reticenze: potrò errare, ma posso affermare di aver detto la verità come io la vedo scaturire da' miei ragionamenti.

Dal Palizzi in poi gli artisti napoletani dedicarono i loro studi alla scuola del colore. Il disegno veniva trascurato. Si andò ad una esagerazione opposta a quella nella quale si trincerarono gli accademici; per lo innanzi il *disegno* assorbiva tutto: divenne poi il *colore* lo scopo supremo dell'arte: gli accademici si erano proclamati *idealisti,* i loro oppositori si affermarono come *realisti.* Filippo Palizzi ha detto qualche volta: *l'uomo per me non è altro che un corpo su cui cade la luce.* L'affermazione è giusta; ma guai a prenderla in un senso troppo ristretto, come si è fatto talora. L'uomo non sarà mai una pietra: potrà presentarvi gli stessi fenomeni di luce, di ombra, di rilievo, di riflesso, ma *la pietra* non sarà mai la stessa cosa che *l'uomo:* nella prima un abile osservatore della natura potrà raggiungere la più esatta rappresentazione del *vero;* ma per interpretare il secondo bisogna penetrare in altre ricerche, alle quali il *realismo* ostinato non saprebbe aprire con efficacia la strada. La frase del Palizzi scopre il lato debole della scuola, la quale non si preoccupa che della forma esteriore dei corpi: vale a dire come sono illuminati, come gettano le ombre, come queste vengono modificate dai riflessi, quale il giusto rapporto dei *toni,* come questi si modificano tra loro secondo i calcoli più o meno indovinati della prospettiva aerea. Allorquando l'artista aveva innanzi la sua tela si proponeva un problema di luce o di colore, o la ricerca di una nuova linea: si voleva far sfoggio di gialli, di rossi o di grigi: in una parola si vedeva *della pittura,* non il quadro. Cosicchè si ebbe una serie non interrotta di dipinti pregevolissimi per qualità tecniche, ma privi d'interesse e di vita. S'indovinò talvolta *l'idea;* fu caso: la preoccupazione precipua dell'artista non era il *soggetto* come scopo principale e l'*espressione* come mezzo: non si era ancora manifestato il bisogno di sollevare l'arte fino al concetto della civiltà in mezzo a cui germoglia.

Apparve finalmente quel vigoroso ingegno di Bernardo Celentano, il quale, giovanissimo ancora, misurò col suo sguardo acuto tutti gli errori in cui erano caduti i grandi artisti dell'epoca sua. Non perdeva tempo. A vent'anni era già emancipato dalle scuole dominanti; e non gli mancò il coraggio di combattere apertamente i nuovi pregiudizi con la parola convincente e con le opere sublimi. Bernardo partì giovanissimo per Roma, silenzioso e meditativo: egli aveva il segreto dell'arte nell'animo suo, e pareva ne avesse il presentimento. Di lui parlerà a lungo un giorno la storia: mi duole non poter seguire, per i limiti impostimi, tutta la sua faticosa e brevissima esistenza.

Un giorno all'esposizione di Firenze del 1861 fu presentato un quadro di modeste dimensioni. Mancava il nome dell'autore. Il dipinto rappresentava *I dieci di Venezia.* Tutti gli artisti più valenti d'Italia che già erano giunti a Firenze, compresi di ammirazione per la bellezza del lavoro, si diedero a indovinare chi ne fosse l'autore. I più furono d'accordo nel crederlo tra' migliori quadri del Messonier! Dopo tre giorni arrivò la scheda e si seppe che il dipinto era di un giovine ignoto di vent'anni: Bernardo Celentano!

Fu una rivelazione!

Era impossibile non rilevare immediatamente il progresso reale che il Celentano imprimeva all'arte de' suoi tempi. Serietà di concetto come principale preoccupazione, novità di composizione, opportunità di colore e, sopratutto, *evidenza di espressione:* nel qual merito il Celentano resta ancora oggi insuperato.

Bernardo Celentano volle collocarsi nelle più serene regioni dell'arte, senza lasciarsi impaurire dalle critiche avventate, nè inorgoglire dalle lodi passionate. L'arte per

lui era fede, era sacerdozio, era sublime missione che voleva compiere ad ogni costo, anche lasciandovi la vita.

Attualmente si osserva di lui a Capodimonte una grande tela non finita: *Benvenuto Cellini a Castel Sant'Angelo*, in cui pagò ancora qualche tributo alle influenze dominanti. Se ne avvide subito e non la condusse a termine, non ostante i pregi rarissimi che vi si ammirano. Il tumulto artistico che lo agitava gli aveva già additata un'altra via. Non poteva perdere tempo a terminare il Cellini!

Immaginò *Tasso*, infermo, nel momento che viene assalito dalle sue visioni. Tasso è circondato da nobili amici che vogliono rallegrare la sua residenza con canti e suoni. Sotto il suo braccio è una gentile donzella: tutto ad un tratto l'infelice poeta si ferma esterrefatto e comunica un movimento istantaneo di sosta e di pietà a tutta la brigata. L'evidenza del sentimento e dell'espressione raggiunge il massimo grado di verità.

Tutta la sua vita poneva il Celentano nel compiere questo quadro. Un giorno, mentre dava mano a condurlo a termine, disse al suo domestico: *portami un bicchiere d'acqua*, e girò il cavalletto per cessare il lavoro, lo sguardo gli si offuscava inopinatamente. Ritorna il domestico con l'acqua e vide il suo padrone per terra, morto! Un colpo di apoplessia fulminante l'uccise a 23 anni! — Povera madre! Povero fratello! Li ho visti io a piangere!.....

Questo dipinto incompiuto che rappresenta uno degli sforzi più sublimi dell'arte contemporanea sta presso l'inconsolabile madre, invenduto!

XVI.

Le opere del Celentano colpirono come il baleno tutti i giovani artisti. Non era dunque questione di sola tecnica: l'arte non consisteva nella tavolozza e nella esatta riproduzione del vero: *l'uomo non era sasso*. L'arte è sentimento, è espressione, è colore, è forma, è soggetto, è tutto.

Ed ecco il Cammarano, il Tofano, il Dal Bono, lo Sciuti, il Boschetti, il Toma, il Miola, il Netti, il Tancredi, il Russo, il Ponticelli, ed altri bravissimi, a gettarsi anima e corpo in questa nuova via: e taluni fingendo pure di non approvare interamente il Celentano, ne seguirono passionatamente le orme. Tanto può l'irresistibile attrattiva del progresso umano.

Molti sarebbero i dipinti di cui dovrei occuparmi, se volessi seguire la gioventù nelle sue perseveranti e fortunate ricerche. A me pare che un largo campo si è aperto e che una forte e vigorosa scuola è in via di formazione: scuola che ha il suo nucleo principale in Napoli, e che accenna a raggiungere le fortune degli avi nostri, quando venivano prescelti a modello dalle altre nazioni. Evidentemente sembra giunto quel periodo dell'arte che il sentimento e l'espressione debbono stringere tutti gli altri mezzi nella loro cerchia. La luce è sentimento, il colore è sentimento, il pennello deve essere sentimento, la composizione, la scena, fin la sagoma del quadro, tutto deve essere sentimento. Così l'*arbitrario* sarà bandito dalle scuole, e tutto sarà regolato da una legge generale, che, lasciando piena libertà all'artista nelle sue manifestazioni individuali, non lo faccia uscire un sol momento dalle leggi ideali del vero, bello, del buono.

Mi resta a dire ancora qualche parola dei paesisti.

Dissi che lo Smargiassi e il Fergola fossero i due paesisti di qualche considerazione quando si fece innanzi Filippo Palizzi. Ma dopo apparve una schiera di valorosi che venne a completare mirabilmente la scuola napoletana. Il Vertunni, il La Volpe, il Mancini, il Carrillo, il Cortese, il Benassai, il Rossano, il Del Gregorio ed altri occuperanno, ciascuno al posto che gli compete, una pagina rilevante nella storia dell'arte contemporanea: e sarebbe ben lungo enumerare tutti i lavori che vennero esposti in questi ultimi anni e che furono avidamente acquistati in Italia e fuora.

Dissi che la scuola è completa: infatti non mancarono numerosi artisti a rappresentare i rami minori della pittura. E innanzi a tutti vuol essere collocato il Gigante — il più forte internista della scuola, e con lui altri valenti giovani sono degni di ricordo.

Molto mi resterebbe a dire; ma è tempo ch'io ponga fine a questa breve esposizione intorno alla pittura napoletana. Fra non molto in apposito lavoro potrò essere meno incompleto. Mi consola però il pensiero che nell'ultima mostra di Milano il pubblico avrà potuto giudicare con piena conoscenza il merito degli artisti di cui ho tenuto parola. Ho potuto così dispensarmi dal far cenno degli ultimi dipinti, de' quali per altro non si mancherà di tener parola in questa rivista.

Risulta dallo esposto che da Bonito a' giorni nostri non mancarono mai vigorosi ingegni, che, anche in piena decadenza, serbarono inviolate le grandi tradizioni dell'arte nazionale; la quale nel rifiorire non potè che lentamente raggiungere un certo grado di perfezione, finchè non fu evocato nel 1860 il gran nome della patria italiana. L'arte, come ogni altra manifestazione dello spirito, non può abbandonarsi a' suoi maggiori voli senza quella libertà di pensiero e quel largo campo di ricerche che la fortuna dei tempi oggi ne consente. Auguriamoci che l'Italia risorta politicamente possa anche nel mondo artistico pronunziare la sua autorevole parola.

Teodoro Pateras.

Biografia

DI GIOVANNI BUSATO

e de' suoi nuovi dipinti nella Cattedrale di Schio.

Il pittore Giovanni Busato di Vicenza, da che — e passarono già diversi anni — si meritò premi e medaglie all'Accademia di belle arti in Venezia e andò poi lodatissimo fra gli allievi di pittura che studiarono a Roma, ben di molte tele ha dipinto; però mentre dei suoi lavori ognuno apparve soddisfatto egli solo non ne andava contento, come quegli che sentivasi nato fatto a qualche cosa diversa che a colorire imagini di santi o ritratti. E poi nessuno più di lui era persuaso che l'arte tale quale gli fu insegnata ed egli l'esercitava, non fosse l'arte nella sua giusta espressione, onde in lui uno studio continuo a imparare, a far meglio, a rinnovellarsi ad una maniera più larga e sicura; nè già per questo egli usciva dalla ristretta sfera entro cui la dura necessità lo teneva circoscritto — pale d'altare e ritratti, ritratti e pale d'altare.

Parve un momento che l'orizzonte dei suoi lavori si allargasse — egli sconosciuto e senz'altra protezione che il proprio ingegno, s'arrischiò, a gran meraviglia dei messeri dell'Accademia, a porsi fra' concorrenti al nuovo sipario del gran teatro della Fenice in Venezia; il suo bozzetto fu il prescelto, ed egli fece cosa veramente bella e lodata. Allora venne chiamato a dipingere altri sipari a Trieste, a Sinigaglia, a Ravenna, a Corfù, e su quelle tele diede egregia prova di fervida imaginazione, di buon disegno, di eccellente colore — ma la sua fortuna non era migliorata per questo, nè la commissione tanto desiderata di un gran quadro capitava. Lo elessero in quel torno a maestro di disegno alla Accademia di belle arti in Venezia, e vi stava degnamente fra i primi, quando bravo e buon cittadino com'era, s'immischiò d'affari politici, congiurò contro il governo dello straniero, e un bel mattino a non esser messo in prigione, si trovò sulla via dell'esilio.

Busato, ritornato pittore a Torino, presto vi guadagnò nome di riputato artista. Ad allargare la sua istruzione aggiunse i viaggi visitando la Francia, il Belgio, la Germania e l'Inghilterra. I dipinti di Delaroche e di Kaulbach gli aprirono nuovi orizzonti, e vederli, e sentirsi un altro uomo fu per lui tutta una cosa. Più tardi si recò a Pietroburgo ove dipinse un sipario composto dal Dusi, fatalmente rapito all'arte, un soffitto nello stesso teatro, e due quadri per la chiesa di Sant'Isacco da esser tradotti in mosaico.

Finalmente Alessandro Rossi, l'uomo ardito ed onesto che si onora del lavoro e dell'industria, e col lavoro e coll'industria arricchisce il suo paese, gli si fece incontro, e con quella rara munificenza di cui egli ha il segreto lo chiamò a decorare con quattro gran quadri murati le pareti del maggior tempio della sua amata patria. Busato da quasi due anni seguitò sempre in quel lavoro con una assiduità, con un buon volere, con un amore che non potevano fallire ad un pieno successo, ed io come fin qui dissi brevemente della vita dell'artista, mi studierò adesso di significare a parole l'effetto che in me hanno prodotto quelle pitture, senza però giudicarle secondo una regola od un principio preconcetto e senza farmi altrui maestro nell'arte.

A San Pietro è intitolata la cattedrale di Schio, dove il Rossi voleva dipingesse il Busato che naturalmente cercò le sue inspirazioni nella vita del principe degli apostoli. Sono quattro gran quadri disposti lungo le pareti del coro; misurano egualmente in altezza metri 4,50, e mentre quelli sullo svoltare appaiono larghi di 2 metri spaziano tre volte tanto gli altri due che si prospettano sulle laterali muraglie. Il metodo di cui si valse il pittore è nuovo per l'Italia: consiste nel dipingere sovra intonaco di sabbia e di calce idraulica asciutta facendo uso di tutti i colori adoperati pel buon fresco e solo alla calce sostituendo il bianco fino cioè di barite, e fissandone poi i colori con la cristallizzazione artificiale mediante il vetro solubile. Questo modo di pittura murale fece bellissima prova di sè in Germania, e se esso all'aria aperta e senza punto alterarsi potè durare agli inverni della Sprea e dell'Isero ben vedesi quanto sarebbe appropriato e più conveniente al clima d'Italia.

Un cielo sereno, ridenti colli sulle rive del Giordano, e fuor fuori una casa, sovra un sasso e all'ombra d'un albero un uomo seduto il quale accenna del braccio a due persone che ritte sui piedi e in grande attenzione stannolo ascoltando, ecco ciò che subito mi apparve nel primo quadro. La tranquillità del sito risponde alla ingenua naturalezza di quel fatto, quando Andrea, condotto per la prima volta il fratello Simone a Gesù, l'ode salutato dal maestro per nome quasi persona conosciuta e chiamato per di più Cefa, che vuol dire Pietro. Come si compiace egli dello stupore del fratello che mutolo e sbalordito non sa levare lo sguardo dal soave volto di quel mansueto che aperta appena la bocca lo ha già fatto cosa tutta sua! Quanta luce di bontà in quella testa pur ombrata del Cristo, che commovente idilio di semplicità e di fede in questa scena che sente in ogni sua parte l'ingenua e casta naturalezza di quei tempi!

Un quadro più vasto e popoloso gli è presso, ed all'osservarlo provasi un sentimento di piacevole stupore, così gli effetti di diverse luci, lo splendore di alcune parti, la quiete delle altre e un movimento di genti, una varietà di costumi ti tengono dalla bella prima occupato.

È la mattina: l'alba in pallido raggio si leva dietro il tempio di Gerusalemme, e rischiara un fianco e le logge della Casa di Caifasso; le cui colonne nella parte interiore accennano con un filo di luce rossastra, che là entro ardono ancora le faci. Il resto giace in una penombra fredda e cinericcia e dal vestibolo scende una ampia scalea; e vestibolo e scalea sono popolate da una ressa di gente. Il gran sacerdote, gli anziani, gli scribi traggono al palazzo di Pilato Gesù Cristo, il quale, le mani avvinte di funi e fra soldati, scende lento lento giù dai gradini.

Una parte dei suoi nemici lo precede frettolosa e mostra quanto le tardi di accusarlo innanzi il Romano procuratore; molti altri gli stanno dietro consigliandosi fra loro. Nel cortile servi e curiosi si riscaldano attorno un gran fuoco, del quale poco innanzi si è levato Pietro che per la terza volta, nel breve spazio di un'ora aveva negato il divino suo Maestro. Eccolo là, immobile sui piedi in mezzo del quadro, invano i circostanti accennano a lui, invano le fantesche gli sussurrano agli orec-

chi ch'esso pure era con Cristo — Egli non sente; egli non avverte fra tanti che una sola persona che mestamente tranquilla vien tratta al giudizio, e che in aria di melanconico affetto lo guarda e par gli ripeta: « non te lo aveva io detto che mi avresti tradito? » La faccia di Pietro atteggiata a dolorosa sorpresa, gli occhi pieni di pianto, le mani convulsamente strette l'una nell'altra te lo mostrano combattuto da crudele incertezza, straziato da mille rimorsi. Una volta che tu ti sia arrestato su quelle figure di Cristo e dell'Apostolo a poco a poco quasi si dileguano tutte le altre persone, e queste due soltanto, fattesi vive e spiranti, signoreggiano il quadro.

Chi da questo gran quadro si volga all'altro che gli spazia dirimpetto, per quanto poco sia impratichito dell'istorie sante, subito subito ne conosce l'argomento ed assiste, commosso spettatore alla scena. Sul pianerottolo di una casa era appena uscito l'apostolo Pietro in compagnia di Giovanni e d'altri discepoli, quando Simon mago, fattosi egli incontro gli proferisce di comperare a danaro la facoltà onde colui al quale egli imponga le mani, ricevesse lo Spirito Santo. All'empia bestemmia l'apostolo fra terribile e sdegnoso, levate le braccia gli grida: che i suoi danari vadano seco in perdizione — ed il colpevole, all'udire questa sentenza, indietreggia sulla breve scala che appena aveva tocca, e come con l'una delle mani rapidamente cela la mal'offerta sua borsa così con l'altra vorrebbe tirarsi il manto sul capo e nascondervisi dentro e salvarsi da quella vergogna sotto il cui peso sente atterrarsi.

È una stupenda ed ardita figura in quel terror dell'aspetto, nel fantastico piegarsi delle vesti e nel moto violento della persona; e questa espressione diventa maggiore per la riposata figura di un uomo, che vestito a lunghi panni e d'un solo colore è lì presso maravigliato spettatore, e nella sua immobilità fa parere più convulsa ed accelerata la rapida azione del maledetto. Succede il fatto sulla pubblica via, perchè molte le persone e diverse le movenze e le passioni. Orrore e disgusto mostrano Giovanni e gli altri fedeli stanti intorno il capo degli apostoli, mentre con spiccato contrasto spirano curiosa meraviglia un vecchio seduto sul ripiano della scalea ed un gruppo di due donne di cui l'una sostiene l'altra e l'aiuta a meglio guardare. Vedi altra gente alla sinistra riguardare stupita mentre più indietro attorno l'apostolo Filippo è un vario affaccendarsi di gente che nel vicino fiume o riceve il battesimo, od avutolo, ritorna alle sue vesti, e nel fondo ti si offre elevata la città di Samaria.

Il bel pregio del Busato di presentarti il fatto così netto e spontaneo, se brilla in queste storie evidente, nella quarta ed ultima tocca direi quasi all'eccellenza. Un gruppo di tre persone severamente maestose ti restano avanti; ciascheduna atteggiata ad un dolore diverso, ma di cui l'uno è completamento dell'altro. Nel mezzo un uomo dal volto maschio ed intelligente solleva al cielo gli occhi lagrimosi e par domandi lassù forza e rassegnazione; a lui presso un amico scorato egli pure volge uno sguardo alla salma del crocefisso apostolo cercando una speranza ed un conforto, conforto e speranza dai quali è oramai abbandonata la donna, che a grande stento si regge sui piedi, onde le è forza appoggiarsi col capo sulla spalla del vicino. Si eleva sul secondo piano la croce con su il martire Pietro capovolto ed una luce dall'alto avvolge come entro un'aureola vittima ed altare. Stanno presso la croce altre persone non sai se più meste o veneranti, mentre da lontano dietro il monte vedi sfilare verso la città i soldati romani esecutori del supplizio — Eccoti il quadro

« e se non piangi di che pianger suoli »

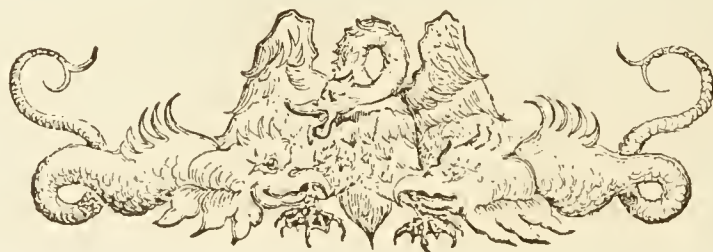
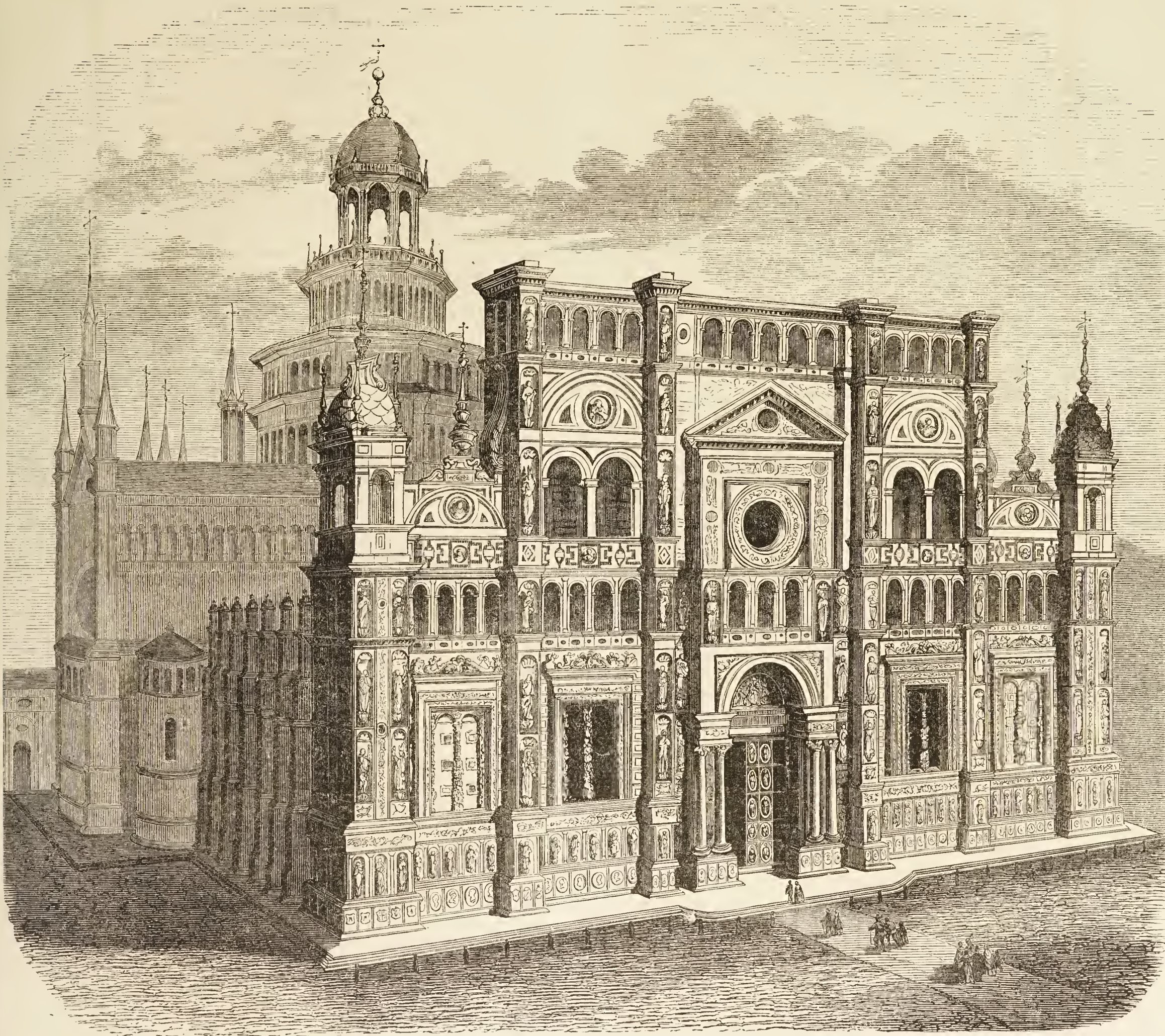
Da ciò che io ho detto ognuno si accorge come principal cura del Busato sia quella di presentarti le sue invenzioni nel modo il più semplice e proprio; l'arte non vi appare punto, ed è solo la natura e la verità che ti stanno dinanzi. Perciò spontaneo l'ordinarsi, l'aggrupparsi, il succedersi delle figure. L'andar delle pieghe de' panni è svariatissimo e pur disposto senza artifizio, e senza manierismo; ogni effetto di luce, ogni contrasto di ombre è regolato alla natural condizione che illumina il quadro, e di tutto ti puoi rendere esattissimo conto. Il Busato diligente fino allo scrupolo de' costumi e de' luoghi, da tanto numero di figure, e da sì svariate movenze seppe cavare una stupenda unità di concetto. Il suo segno è sempre ammirabile per la correzione e pel sentimento, ha un fare sicuro e gagliardo abborrente dalle condizioni accademiche e dal nudo realismo, cerca l'espressione ed il bello nella natura e tenta raggiungerlo con l'amore continuo e lo studio; onde nei suoi lavori ogni più piccola parte è pensata e condotta con la passione di un vero artista e la coscienza di fare il suo meglio.

Così io la penso della composizione e del disegno di questi quadri, i quali in me, ogni qualvolta li ho veduti, lasciarono un gratissimo senso di meraviglia e di piacere anche pel modo con cui furono dipinti.

L'intuonazione armoniosa, varia e sempre simpatica; il pennelleggiare largo e sicuro: il fare lontano così dello stento come della trascuratezza; la tavolozza a dir breve splendida quant'altre mai, giuste nei tuoni, vera negli effetti, trasparentissima.

Questo grandioso lavoro non teme il confronto di nessun'altra pittura murale, che tra noi in questi tempi sia stata eseguita. Questo nuovo sistema di colorire esente dall'aridezza del buon fresco e dall'opacità dell'olio ti si presenta ad un punto diafano e vigoroso, vago ed intuonato: arrogi ai meriti della bellezza la facilità colla quale può eseguirsi sia in ogni stagione dell'anno, sia tornando a ritocchi sul già fatto e mutando affatto, arrogi l'immutabilità delle tinte e quello sfidare l'intemperie delle stagioni ed i rigori del verno perchè ottimo e sicuro da adoperarsi all'aperto. Così tornasse di moda il dipingere ad ornati e figure le facciate delle nostre abitazioni come nessun altro modo vi riuscirebbe meglio di questa pittura stereocromica!

Ignoro quali destini aspettino le accademie di belle arti e se esse abbiamo compito il loro tempo o possano venir rinnovellate ad un glorioso avvenire: questo ben so che in Italia per valore ed onoratezza pochi pittori valgono Giovanni Busato e che il rimeritarlo degnamente ed il chiamarlo a pubblici uffizi d'istruzione sarebbe opera giusta, utile e decorosa alla Nazione.

Jacopo Cabianca.

ARCHITETTURA — LA CERTOSA DI PAVIA

Lungi otto chilometri da Pavia, in mezzo ad una fertile e spopolata pianura, s'innalza solitario il più bel tempio ch'io abbia veduto, una delle più care e squisite maraviglie dell'arte — la Certosa.

Il dì 7 settembre scorso, nella ricorrenza del secondo Congresso Artistico, ben meglio che 500 persone si recarono là per visitare quel monumento, che quasi ci fa dimenticare le altre celebri chiese che ornano l'Italia, e che ci eleva la mente a' più dolci e sereni pensieri. Il Duomo di Milano, il S. Marco di Venezia, Santa Maria del Fiore e S. Pietro sono al certo opere che scuotono l'umana immaginazione, opere per diverse ragioni sublimi ed inagguagliabili; ma a chi le ammira non resta ancora quella soave, ineffabile impressione che ci lascia la Certosa, e

che ci domina tutte quante le potenze dell'anima. Nelle nostre illustri città sono, senza dubbio, qua e là sparsi marmi, bronzi e tele infinitamente più grandi di quelli onde va ricco il tempio di Gian Galeazzo Visconti, ma nessuno come questo forse raccoglie in sè tanta varietà di bellezze, armonizzanti tra loro, vuoi nel campo dell'architettura e del l'ornato, vuoi in quello della pittura e della scultura. Sotto questo rispetto la Certosa è un capolavoro che oserei dire non ha rivali, è uno di quei tanti miracoli di cui solo il nostro paese fu capace in un'età nella quale la libertà e la fede erano per l'arte una fresca e pura sorgente di peregrine bellezze.

Il dì 27 agosto 1396 Giovanni Galeazzo, circondato dai figli e da notevoli prelati e personaggi di corte, gittava la prima pietra di questo singolare monumento — che dovevagli far perdonare non poche colpe, — del quale architetto fu Bernardo da Venezia; e, dopo soli tre anni da quel dì, i monaci vi officiavano (1). La facciata del tempio che non è terminata, che non conserva, per le ingiurie de' secoli e degli uomini, i suoi pristini pregi, e che infine non presenta in tutte le sue parti l'uguale valore, è nondimeno qualche cosa di insigne, sia per la bontà dello stile bramantesco, sia per quegl'innumerabili fregi ed intagli, ne' quali la dovizia nulla toglie alla castigatezza, sia infine pe' molti bassorilievi, statue e medaglioni marmorei di cui è superbamente rivestita. I quattro finestroni vincono ogni altro suo lavoro; è là dove l'occhio di chi ha il sentimento dell'arte riposa tranquillo; è là dove l'artefice seppe giungere sino a quel punto, nel quale l'eleganza si è potuta svolgere in una ricca ornamentazione senza cadere nel manierato. La parte laterale dell'atrio, che mette nell'interno del tempio, è incrostata da bassorilievi, tra cui alcuni sono veramente d'inestimabile pregio, quali, ad esempio, quello che rappresenta Alessandro III nell'atto che offre le apostoliche carte ai Certosini; l'altro, che raffigura la cerimonia per la collocazione della prima pietra del tempio; ed un terzo, in cui le ossa del primo duca vengono trasportate alla Certosa, ove di fatto furono seppellite, senza che se ne conosca il sito preciso. Come al disegno della facciata attesero Guiniforte Solari, Antonio Omodeo ed il Borgognone, così le sculture della medesima sono opere dello stesso Omodeo, di Antonio e Cristoforo Mantegazza, di Benedetto Briosco, di Antonio della Porta, Agostino Busti, Stefano da Sesto e Cristoforo Solari.

L'interno del tempio è di stile gotico, a croce latina, lungo 77 metri, largo 54, a tre navate, delle quali le due laterali contano per ciascuna sette cappelle, che sono tutte un tesoro, tanto è il pregio delle tele e dei marmi, tanta è la ricchezza delle pietre dure di cui sono tempestati gli altari, e tanta infine è l'armonia che corre tra le opere delle diverse arti che concorsero a formarle. La volta di alcune cappelle, come dell'ampia navata di mezzo, è di azzurro oltremarino, trapunta di stelle dorate; ed è qui che si osservano magnifiche colonne di alabastro orientale, di lumachella d'Egitto, di portovenere, di nero antico, di verde di Polcevera, di fiamma e di mischio di Francia; è qui che le pareti sono coperte dagli affreschi del Borgognone, del Montalto, del Carlone, del Bianchi, del Busca, del Ghisolfi, ecc.; è qui che il Volpino, il Bussola, l'Orsolino, il Rusnati ci hanno lasciati bassirilievi di alto merito, intanto che il Perugino, il Borgognone, i Procaccini, il Morazzone, il Macrino d'Alba, il Guercino, ecc. vi dipinsero tele e tavole che sono un amore il vederle; è qui infine che, oltre a' bellissimi sacrari dei Mantegazza, non si finisce di ammirare quegli stupendi mosaici, intorno ai quali la famiglia Sacchi lavorò due secoli.

Al braccio destro del tempio è notevole l'altare dedicato a San Brunone, fondatore dell'Ordine certosino, tanto per la tavola, lavoro di Giambattista Crespi, quanto per il palio, scultura di Tomaso Orsolino. L'abside poi ha un bel fresco, nel quale il Borgognone dipinse Gian Galeazzo Visconti nell'atto che offre a Maria Vergine il disegno della Certosa. Ed è in questo stesso braccio di crociera che il visitatore si sofferma sul magnifico mausoleo che i monaci rizzarono alla memoria di quel duca, giovandosi dell'opera del Pellegrini, di Jacopo Della Porta, dell'Omodeo, di Benedetto Briosco, e di altri eccellenti artefici. Esso riceve luce per mezzo di una finestra, sulla cui invetriata è dipinto quel famosissimo *San Gregorio*, di Cristoforo dei Motti, che è una delle cose più dilicate che si osservano in quella chiesa, e per l'espressione del santo, e per l'eleganza e le acconcie pieghe dell'abito che questo indossa, e per la squisitezza delle tinte. Altre belle invetriate a colori sono quelle del *San Bernardo*, del medesimo Motti; del *San Michele*, di Antonio Pandini, e dell'*Assunzione di Maria Vergine*, di Jacopo dei Motti. Al braccio sinistro havvi un quadro, notevolmente deperito, di Daniele Crespi, ed un palio, che è uno dei migliori mosaici dei Sacchi; aggiungi le due statue giacenti di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este, che sono ottimi lavori di Cristoforo Solari; ed infine i celebri candelabri di bronzo d'Annibale Fontana, i quali rispondono agli altri due che trovansi sul davanti all'altare di San Brunone. La cupola, che è cosa vaga assai, fu dipinta dal Sorri e dal Casolani, che vi raffigurò la Visione di San Giovanni; il centro, infine, del tempio è spartito dalla navata principale con un ricco cancello di bronzo, che non è al certo opera priva di merito di Francesco Villa e di Paolo Ripa, sebbene discordi un tantino con tutto quell'insieme gentile da cui è circondato.

Le due sagrestie, la vecchia e la nuova, vantano pure tele pregiate; nella prima, oltre ad un buon dipinto di Ambrogio Fossano, c'è quel sorprendente bassorilievo in dente di ippopotamo, che rappresenta i fatti principali dei due Testamenti; nella seconda poi s'ammirano tavole del Luini e del Montagna piene d'alto sentimento, una *Vergine Assunta*, di Andrea Solari e di Bernardino Campi, che è, dopo il magnifico *Padre Eterno* del Perugino e dopo il *Crocefisso* del Borgognone, quadro pietosissimo e di grande merito, la più bella pittura del tempio. Vi sono pure freschi del Sorri, quadri di Cesare Procaccini, del Borgognone e del Morazzone, un bassorilievo di G. Rusnati, ed un commovente *Cristo*, di Cristoforo Solari. La porta della sagrestia vecchia, al pari di quella per cui si accede al lavacro dei monaci, va adorna di marmi, che non potrebbero essere intagliati e scolpiti con più fino magistero; sono opera del pavese Antonio Omodeo, uno de' più grandi scultori che siano fioriti nel cinquecento. Il lavacro è eccellente lavoro del carrarese Alberto Maffioli (2), ed è pure in quella camera, oltre un pozzo meritevole d'attenzione, quel fresco della *Madonna col bambino* del Luini, che è di quella cara semplicità che innamora.

Ma ciò che più muove l'animo è il coro de' monaci. Là, ovunque l'occhio si rivolga, riposa sopra le più sorprendenti bellezze. Là tutte le arti gareggiarono per dargli grazia, ricchezza, splendore. Cominciando da' sedili, lavori squisitissimi di Bartolomeo da Pola, di Pantaleone De Marchi e di Pietro da Velate, salendo fino ai grandi freschi di Daniele Crespi, tra i quali giova ricordare l'*Adorazione dei Magi*, la *Disputa nel Tempio* e l'*Apparizione di San Brunone al conte Ruggeri*, tutto il coro è

una continua meraviglia. Il Santuario disegnato ed eseguito dal Volpino e dal Simonetta, il Tabernacolo di Francesco Brioseo e di Silvestro da Carate, gli angeli e i bassorilievi dell'Orsolino, di Biagio da Varano, di Giuseppe Rusnati e di Stefano da Sesto, i bronzi di Ambrogio Grosso e di Annibale Fontana, la *Pietà*, del Solari, l'*Assunta*, di Jacopo de' Motti, il leggìo, la cattedra, gli ornamenti in pietre dure, che sono sparse su quei candidi marmi a profusione, tutte queste cose che parlano al cuore sono d'infinita bellezza, e sulle quali si potrebbero scrivere de' volumi.

E chi, dopo avere visitato il tempio, si reca ne' due chiostri, si sentirà ivi pure, in mezzo a quella calma di luogo, e sotto que' portici sorretti da qualche centinaio di eleganti colonnette, e davanti a que' gentili lavori di figulina del Dolcebuono e a quelle piccole guglie che sembra si innalzino per baciare il cielo, si sentirà, dico, portato ad una pace dell'anima, nella quale l'uomo pare dimentichi tutto ciò che possa turbare i teneri affetti e i dolci pensieri che si destano in quel sito (3).

La Certosa, per tutti coloro che l'hanno visitata e che amano il bello, sarà sempre un luogo solenne e desideratissimo.

C. MAGENTA.

Pavia 1872.

(1) Che l'architetto sia stato Bernardo da Venezia e non Enrico da Gmünden, nel Würtemberg, come sino a pochi anni fa s'era ritenuto dall'universale, lo afferma un prezioso Codice scoverto dal benemerito Luigi Calvi ed esistente nello Archivio di San Fedele. È però ugualmente certo che Matteo da Campione coadiuvò Bernardo nella direzione della fabbrica. Vedi uno scritto pubblicato intorno a quel documento dall'egregio Michele Caffi nell'*Archivio storico* dell'anno 1869.

Il primo giorno della fondazione della Certosa, non è l'8 di settembre, come fu sempre scritto, bensì il 27 agosto 1396, Vedi *Missale secundum ordinem Cartusiensium*, ultima pagina, anno 1560. Intorno a quest'ordine giova leggere l'opera: *De vita et moribus beati Stephani Maconi*, etc., auctore D. Bartholomeo Senensi, ecc. Ex magna Cartusia 26 novembre 1624.

(2) Alberto Maffioli fu il primo italiano che diffondesse in Spagna il gusto per le arti belle. Egli si recò in quel paese nel 1497, e dopo di lui v'andò Domenico Fancelli di Settignano, scultore ed architetto valentissimo; il quale era salito a tal fama, dopo il monumento ch'egli fece a D. Giovanni, padre di Ferdinando il Cattolico, che ebbe l'incarico del mausoleo per il cardinale Ximenes, mausoleo al quale non potè dar mano perchè colto dalla morte. Quell'opera venne di poi allogata a Bartolomeo Ordognes. Vedi i *Documenti inediti* pubblicati nel 1871 da Pietro Andreis.

(3) Sotto le arcate del piccolo e del grande chiostro sono eccellenti freschi del Crespi; nel piccolo havvi altresì una bellissima porta di marmo dell'Omodeo. Nel refettorio dei monaci la cosa più meritevole è un elegante pulpitino. Nel capitolo dei Padri è da vedersi il bassorilievo dei Magi, che è opera egregia, secondo il Calvi, dei fratelli Mantegazza. Vedi l'erudita ed importante opera del Calvi: *Notizie sulla vita e sulle opere de' principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il Governo de' Visconti e degli Sforza*. Milano 1859-65.

STORIA DELL'ARTE

DI UN ECCELLENTE MINIATORE FINORA IGNOTO

EVANGELISTA DELLA CROCE, MILANESE

Allorquando nel 1843 i monaci certosini ritornavano ad abitare l'antico loro nido, nella Certosa di Pavia, il conte Gab^e^ Verri, ora defunto, eccitava chi scrive queste linee a dar opera ad una esatta illustrazione della medesima, ma presto vennero i tempi delle politiche agitazioni e il pensiero dileguò. Restano nientemeno presso di noi molti documenti e notizie raccolte con lunga e penosa cura a tale uopo: essi ci possono ammaestrare convenientemente delle memorabili vicende di quell'illustre edificio e dei tesori d'arte che lo impreziosivano nei giorni del suo vero splendore. Fra questi tesori, è di gran pregio la collezione dei libri di coro sparsi di bellissime miniature condotte da differenti artisti. Questi libri, alla prima abolizione del monastero avvenuta nel 1783, passarono in parte alla Biblioteca di Brera e vi stanno tuttora.

Ora, noi rovistando in certo luogo alcune vecchie memorie della Certosa pavese, trovammo nota di un incarico dato da quei monaci a Don Evangelista della Croce, milanese, canonico regolare e vicario nel monastero di S. Maria di Casoretto poco lungi da Milano, di miniare un libro per le loro officiature; e ricercando pazientemente nel nostro archivio notariale, vi rinvenimmo un rogito del primo dicembre 1544, in cui il *Della Croce* promette a Don Gregorio Litta, Sindaco della Certosa di Pavia, di fare *super libro uno in carta vitulina magno de quaternis* 15 *foliorum int.*, num. 104 *literas solemnes ameniatas cum historiis intus frixis, et ornamentis etc.*, per il prezzo di cento scudi aurei del sole. All'atto notariale sta unita una polizza in cui è indicato minutamente il lavoro che doveva eseguire il miniatore nel libro, ch'era un messale romano da coro; e da fattane ispezione possiamo assicurare che il messale, diviso in più quaderni minuti di robusta legatura, sta in ottima conservazione in Milano nella Biblioteca nominata *di Brera*. È una meraviglia d'arte per la purezza dello stile e la precisa esecuzione degli ornamenti a colori ed oro, e delle bellissime storiette che compaiono qua e là nelle principali festività dell'anno. Il foglio più splendido è forse quello della terza messa di Natale su cui è notato l'anno 1549.

Lo stile del lavoro appalesa nel miniatore *Della Croce* un artista che giovane aveva studiato le opere di Leonardo e più tardi aveva veduto quelle del Correggio: la maniera di quest'ultimo si ravvisa principalmente nella dolcezza delle tinte, nel giuoco delle ombre, nel modo con cui sono dipinti i puttini, i quali abbondano sulle pergamene del messale certosino che descriviamo.

E quale artista era mai questo frate che sì magnifico lavoro in quell'epoca ancora alle arti propizia conduceva? E chi gli fu maestro, e quali altri lavori eseguì, e chi prima d'oggi fe' noto al mondo il suo nome? Nessuno. Il solo Moriggia, nel poco divulgato suo libro intitolato *Nobiltà di Milano* (ivi 1619 in 12.°), alla pagina 460 loda quale *miniatore diligentissimo e coloritore vaghissimo Don Evangelista della Croce dell'ordine de' Canonici*

Regolari Lateranesi che morse del 1560, e questa è l'unica memoria pubblica e presso a poco contemporanea che abbiamo di un così distinto ingegno! Oh 'gli è pur vero, la storia nostra essere ancora in gran parte ravvolta in dense nubi, starsene dessa ancora ignota nella polvere degli archivii, d'onde da troppo pochi anni e da troppo scarso numero di studiosi si va ad evocarla!

MICHELE CAFFI.

INCISIONE IN AVORIO

Nel nostro fascicolo del p. p. luglio, alla pag. 106, abbiamo riprodotto colla Eliotipia un prezioso trittico in avorio del secolo XIV, che si conserva nel Museo civico di Torino. Questo egregio lavoro ha un magnifico riscontro in uno simile che sta nella Certosa presso Pavia, e che noi osservammo con vera ammirazione e stupore nella visita fatta a quello splendidissimo Santuario nella recente occasione del Congresso degli Artisti riunitosi in Milano. Vogliamo qui riferire la descrizione fatta allora dell'ancona pavese dal nostro amico e collaboratore Michele Caffi, il quale appunto in quei giorni aveva avuta la soddisfazione di scoprire il vero nome dell'artefice, autore di così perfetto lavoro, a cui, per lo stile e l'assoluta somiglianza dell'opera, potrebbe giustamente attribuirsi anche il trittico del Museo Torinese:

Nota della Direzione.

« Chi visita la Certosa di Pavia, uno dei più splendidi monumenti dell'arte risorta, ammira nella prima sagristia sovra l'altare, un'ancona d'intaglio lavorata in dente d'ippopotamo e divisa in tre ordini. Fra graziosissimi ornamenti di greche e fregi ed arabeschi, fra moltitudine di colonnine, agugliette e piramidi, veggonsi rappresentati a bassorilievo i principali fatti della storia santa, distinti in sessantasei partimenti, ciascuno dei quali è formato da quattro o cinque denti insieme uniti, e con ottanta statuine disposte lungo i due lati dell'ancona in altrettante nicchiette. Questo maraviglioso lavoro, in cui sorprende la pazienza dell'artista e la perizia sua nel maneggiare il bulino, viene da tutte le Guide d'arte e da quanti ne fecero menzione attribuito ad un *Bernardo degli Ubbriachi* senza mai dire (e probabilmente nol sapevano) chi fosse costui, quando vivesse, quando e per cura di chi abbia condotto un così bel lavoro.

Poco tempo fa, scorrendo io un libro di conti della Certosa in cui il priore, don Bartolomeo di Ravenna, *dà ragione di spese da lui fatte per mandato del Duca di Milano, Giovanni Galeazzo Visconti, a tutto il giorno* 18 *marzo* 1409, trovai notato:

« *Dat.*, d^{no} Baldass.^{o} de Ymbriachis pro completa solut maijest et coffanor eburneij libras 2 m^{a} LIV, s. V, den. XJ ».

Ecco quindi il costo, ben rilevante, dell'opera, in lire (imperiali?) duemila cinquantaquattro, soldi cinque, denari undici; ma ecco scoperto l'errore del nome attribuito all'artista, il quale non era *Bernardo*, ma *Baldassare degli Embriachi* od *Ubbriachi*.

Nè di questo *Baldassare* ci mancano notizie, come all'invece ci mancherebbero di *Bernardo*. Baldassarre appartenne alla *nobilissima ed antica casata fiorentina degli Ubriachi, tra i più potenti ghibellini d'Oltrarno*, la cui casa con torre fu nel borgo detto *Pidoglioso, che oggi è la via de' Bardi*. Baldassarre fu figliuolo di Simone di Aliotto e fu insigne benefattore del convento di S. Maria Novella, da cui la sua abitazione era poco discosta.

Esercitò l'arte della scultura specialmente in Venezia, ove passò a dimorare conducendovi il suo figliuolo Benedetto, che si pose a lavorare nei vetri; ma la discendenza ben presto si estinse. (*Gaetano Milanesi. Dell'arte del vetro per musaico. Bologna* 1864). Negli antichi cataloghi di artisti veneti troviamo memoria di un *Ser Andrea Ubriachi* abitante a *sen Baseio* verso la metà del secolo XV, ma non di altri di tale casato. L'*Archivio Veneto*, pregevole giornale che si pubblica in Venezia, ha nel Vol. I, parte II, a pag. 307 menzione di un Giovanni degli Ubriachi *civis venetus*, esaminato dagl'inquisitori di Stato nel 1409 per causa ignota e poi rifugiato, forse per ragionevole prudenza, a Rimini. Non consta peraltro che costui esercitasse alcun'arte.

A Milano il dovizioso e cortese signor Carlo Cagnola fra molte pregevoli cose d'arte di cui è possessore, tiene anche un intiero gabinetto a finissimo intaglio di figure ed ornamenti in dente d'ippopotamo, gabinetto che apparteneva al priore della Certosa di Pavia e che, aboliti quei certosini dall'imperadore Giuseppe II d'Austria, dicesi fosse venduto da un abbate Tordoro, milanese, nel 1802.

Anche questo lavoro pazientissimo ed elegante viene attribuito al Baldassarre degli Ubbriachi e noi incliniamo pure a ciò ritenere finchè la scoperta di qualche incontrastabile documento non ci forzasse per avventura a diversa credenza.

MICHELE CAFFI.

Scultura

NUOVO MONUMENTO NEL CAMPOSANTO DI TORINO *

Il desiderio espresso dal pietoso cantore dei *Sepolcri*, già da assai tempo è compiuto. Oramai non v'ha più città italiana di qualche importanza che non tenga vicina un ampia e decorosa necropoli ove sorgono numerosi monumenti agli estinti. Che se non tutti, pur troppo, quei varii lavori vanno lodati per vero pregio, io non so se di ciò abbiansi ad accagionare meglio la grettezza de' committenti, bramosi di far grandiosa figura con poca spesa, o non forse la difficoltà somma di creare opere scultorie molto al disopra della mediocrità....

A ogni modo Torino, ricca di innumerevoli monumenti che già occupano la vastissima area del suo Camposanto, ben molti ne conta di merito singolare; e tra i medesimi prende ora uno dei primi posti quello innalzato testè nella seconda ampliazione, edicola 243, e consacrato dai coniugi *Garbiglietti* e dal conte *Gioachino* alla memoria della desideratissima loro figlia e consorte, *Giuseppina Toesca di Castellazzo.*

Le rare virtù della giovane Gentildonna così immaturamente rapita all'amore della desolata famiglia, e alla stima di quanti la conoscevano, ispirò mirabilmente l'egregio scultore PIETRO DELLA VEDOVA, ed egli compose un gruppo in cui l'angelo della morte, salendo al cielo colle ali spiegate, lievemente solleva dalla tomba la misera estinta che, mesta in viso ma pur sorridente, manda colla destra un ultimo bacio di addio ai suoi più cari, mentre colla sinistra innalzata verso il cielo, addita loro la regione serena ove va ad attenderli, come in sicuro porto dagli affanni della vita terrena.... A sorreggere l'intero gruppo egli ideò che la giovin donna salendo a Dio, lasci cadere lentamente il lenzuolo funerario in cui fu avvolta, e di questo si valse con sì fina arte, che il tutto ha una leggerezza senza pari, ond'è che il gentile e ardito pensiero, benchè non intieramente nuovo, si impronta di una verità straordinaria.

Le statue sono di marmo bianco di Carrara. L'arca, di stile del cinquecento, riccamente scolpita con graziosi fregi e collo stemma della famiglia Toesca, ha ai quattro angoli quattro bellissimi angioletti ad ali spiegate e coronati di fiori emblematici, diversi tutti e nel viso e nell'atteggiamento, di preghiera e meditazione negli uni, e di cristiana rassegnazione negli altri.

L'urna di marmo detto *rovaccione*, posa sopra un basamento piramidale di marmo nero, adorno di un zoccolo di bellissimo marmo verde, e in mezzo a quello figura deposta una cartella di bronzo con suvvi scritto a caratteri dorati il nome dell'estinta, con una lucerna funeraria, un ramo d'alloro, ed una rosa sfogliata qual simbolo di una giovane vita troppo presto spenta.

Le figure del gruppo hanno l'altezza di m. 1,65. Il monumento in complesso si eleva dal suolo m. 3,65.

Dell'esecuzione dirò in una parola che è inappuntabile. Ond'è che il DELLA VEDOVA con questo lavoro si è assicurato un posto distintissimo fra i più valenti artisti italiani.

LUIGI ROCCA.

(*) *Di questo stupendo lavoro si darà la litografia in una delle prime dispense del* 1873.

Pubbliche Esposizioni

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI
IN MILANO

Costretti a rimandare alla prossima Dispensa la continuazione dei cenni sulle opere state esposte, ci è grato il dare intanto ancora alcuni ragguagli in aggiunta a quelli già pubblicati nel numero precedente, e quali li ricaviamo dal Rendiconto stampato testè dalla Commissione d'esercizio per la detta Esposizione.

Fra le 1035 opere presentate da N. 554 espositori, erano dichiarate vendibili sole 730. E delle medesime ne furono vendute ben 218; nel modo seguente:

A S. M. il Re . . . . opere	N.	9	per L.	16,950
A S. A. il Vicerè d'Egitto	»	9	»	62,200
A S. A. R. il principe Umberto . . .	»	6	»	4,300
Al Ministero della Pubblica istruzione	»	15	»	23,000
Alla Rappresentanza provinciale di Milano	»	19	»	29,925
Al Consiglio comunale di Milano . .	»	1	»	2,000
Alla R. Accademia di Belle Arti . .	»	1	»	4,000
Alla Società delle Belle Arti . . .	»	46	»	32,130
Ai privati	»	112	»	248,428
Totale opere vendute	N.	218	per L.	422,933

Furono partecipi a questi profitti 137 artisti, che con altri colleghi ebbero un ulteriore vantaggio nelle molte nuove commissioni ricevute da diversi visitatori.

Durante l'apertura della Mostra artistica, oltre all'intervento di vari nobilissimi personaggi e di un gran numero di forestieri d'ogni nazione, le sale furono illustrate dalla presenza delle loro Altezze il Principe ereditario, la principessa Margherita, la duchessa di Genova, ed il duca Tomaso, nonchè dalle loro eccellenze i Ministri delle finanze, dell'istruzione pubblica e dell'agricoltura e commercio.

In complesso i visitatori accorsi possono così annoverarsi:

Paganti l'ingresso giornaliero	N.	45,999
Abbonati	»	407
Invitati per l'intiera durata dell'Esposizione . .	»	260
Espositori	»	554
Dippiù fu accordato libero ingresso:		
Ai membri del Congresso artistico e degli ingegneri architetti durante il loro soggiorno in città .	»	600
Agli allievi dell'Accademia delle Belle Arti, ai membri del Corpo insegnante ed agli impiegati comunali, non che alle famiglie dei sorveglianti urbani e del personale addetto all'Esposizione, valutabili in tutto ad altri	»	2,200
Per il che il numero delle persone che visitarono le sale ascese a	N.	50,020

Basti un tale splendido risultato a toglier forza alle parole di coloro che osteggiano le pubbliche Mostre, mentre noi abbiamo fidanza che quella che avrà luogo fra due anni in Napoli, vieppiù splendidamente ancora farà rifulgere il genio artistico italico.

L. R.

Cronaca

SALUZZO — Monumento a Giambattista Bodoni.

Il dì 27 ottobre fu giorno di splendida festa per la città di Saluzzo. Il principe dei Tipografi Italiani ebbe nel paese che gli diede i natali onori adeguati al merito ed alla fama; vi fecero eco non solo Italia tutta colle prime illustrazioni dell'Arte Tipografica, e rappresentanze della stampa, coi delegati di molte città, e con invio di rimarchevoli pubblicazioni, ma vi presero parte anche paesi stranieri, tra cui la lontana America con attestazioni insigni di ammirazione.

Il Municipio di Saluzzo concorse con ogni eletta prestanza, con bell'ordine di festeggiamenti e con squisita accoglienza ai convenuti a rendere più gaia, più gradita, e più solenne la nazionale festività — Al mezzogiorno preciso al cospetto di irruente onda di popolo, fra una fitta falange di bandiere d'associazioni operaie accorse, fu discoperta la bella statua rappresentante il Bodoni, opera commendevole del giovane scultore cav. Gabriele Ambrogio di Torino, della quale ci riserbiamo a dare in questa rivista la riproduzione con più dettagliati cenni, limitandoci a dire, che essa ha incontrato pienamente il pubblico favore.

Questa festa popolare, rivestita della vera impronta patriottica nazionale fu un nobilissimo e degno omaggio alla potenza della stampa. C. F. B.

VIENNA — Esposizione internazionale.

In questo momento, in cui l'attenzione degli artisti è in ispecial modo rivolta a Vienna, dove l'arte moderna italiana apparirà, forse per la prima volta all'estero pari veramente a se stessa, e degna di sedere a confronto del concorso colle altre nazioni, non sarà discaro ai nostri lettori il conoscere preventivamente alcuni cenni inviati di recente al *Fanfulla* da un corrispondente della capitale austriaca.

« Del terreno sul quale sorge il palazzo dell'Esposizione ed annessi, e che trovasi pure a sinistra di *Haupt-Alee*, ha conceduto l'uso S. M. l'imperatore. È un bello spazio. La distanza che lo separa dalla città sarà col tempo riempita da un nuovo quartiere, perchè Vienna vuole aggrandirsi ancora.

« Nel tempo dell'Esposizione non solo sarà attivata la ferrovia a cavalli, ma si anderà all'Esposizione anche in battello a vapore, sulle acque del Danubio.

« Il palazzo dell'*Esposizione Universale* (*Welt Austellung*) copre una superficie di metri quadrati 1,108,947.

« La superficie occupata dal palazzo e da tutte le altre costruzioni annesse, padiglioni, uffici, giardino è di metri quadrati 2,330,631.

L'Esposizione Universale di Parigi (1867) aveva solo a sua disposizione 441,750 metri quadrati.

« E quella di Londra (1866) 186,125.

« La fisonomia esterna del palazzo è regolare, e nell'insieme di buona architettura. Non v'è dubbio che i Tedeschi hanno ottimi architetti che sanno ispirarsi dal nostro Palladio, meglio di noi, e i nomi di Semper, Hasenauer ed Hamsen tengono un bel posto nell'arte moderna.

« A Semper ed Hasenauer è dovuto il progetto e l'alta direzione dei lavori del locale dell'Esposizione.

« Il palazzo, veduto di fronte, presenta una grande estensione nel senso della larghezza. Una Rotonda nel mezzo, con due ampie braccia, tutto collegato nell'interno da una galleria che dai due punti estremi è lunga 476 *klafter* (il *klafter* è un po' meno di due metri). Questa darà adito alle gallerie trasversali a destra e sinistra della Rotonda.

La Rotonda occupa 9405 metri quadrati. È sostenuta da 32 piloni in ferro, alti più di 24 metri. La lanterna è alta 32 metri. Il ferro impiegato nella Rotonda è 80,000 *pfund* — architetto costruttore della Rotonda, Russell-Scott.

Finalmente gli operai impiegati nella costruzione sono 4 o 5 mila: una piccola popolazione che si avvia là ogni giorno per la gran mostra dell'intelligenza umana ».

Tavole

LA FIGLIA DI SILVESTRO ALDOBRANDINI ricusa di ballare con Maramaldo.

Quadro di Eleuterio Pagliano, *da Casale.*

Disegno litografico di Vespasiano Bignami, *da Milano.*

Sfrontato come vigliacco e feroce, egli — Fabrizio Maramaldo — è venuto ad affogare nella turbinosa giocondità della musica e della danza fin l'ultima più leggera memoria dello scannato Ferruccio.

È lieto, pieno di galanteria, elegantissimo. Tutto il quadro, del resto, è un dolce trillo di gioia. « Vogliamo dire subito — (e anche adesso lasciamo parlare il critico della *Nuova Antologia*) — che il quadro ci piace molto; ma la prima volta, e non era ancora aperta al pubblico la Esposizione, che noi vedemmo cadere la tenda bianca ond'era coperto, i nostri occhi entrarono in una così gaia festa, che non c'era verso di metterli alla ragione. La leggiadria, la eleganza, l'allegrezza di quei colori non è cosa da potersi descrivere: il nero ed il bianco, il giallo ed il verde, il celeste ed il minio e il viola e le tinte calde e le tinte fredde ballano insieme così vivace, così fraterna danza da mettere nell'animo un contentamento tutto soave e, quasi diremmo, fiorito. La piacevolezza di codesta pittura non è irruvidita dai colpi di luce, dalle ombre brune, dai contrasti del chiaroscuro: tutto è amabile: le figure staccano dolcemente sul fondo, e i colori più disparati s'accordano con un sorriso. La tela del Pagliano è un canto di cara donna, è una ghirlanda di freschi fiori ».

CESARE CORRENTI

Acquaforte di Francesco Di Bartolo.

Guardate il ritratto: — è l'intelligenza, è il respiro, è la vita. È un'altra perla del Di Bartolo. Un'altra splendida perla nella nostra collana di ritratti.

Dall'Ongaro ha studiato in queste pagine la figura del Correnti. Ha studiato il ministro d'istruzione e d'arte, lo statista, l'uomo d'azione, l'indagatore delle *origini italiche*. Lo ha studiato nel cammino della sua pubblica vita e nelle traccie lasciate dal suo ministero.

La musa dell'arte guidò il bulino del Di Bartolo, — la musa dell'amicizia guidò la penna del Dall'Ongaro.

LA LEGGENDA DELLE SIRENE

Quadro di Edoardo Dalbono, *da Napoli.*

Acquaforte di Francesco Di Bartolo.

Pagliano ha cercato nel *Maramaldo* la intonazione gaia e la pittura briosa, magistrale; — fu cinquecentista.

Nella *Leggenda delle Sirene* come altra volta nel *Manfredi*, Edoardo Dalbono ha cercato sopra ogni cosa l'espressione del sentimento — ha fatto imperare l'idea. La poesia, questa grande sirena immortale, lo affascinò e lo trasse per le isole glauche dei sogni e delle evocazioni. Ma egli, Ulisse dell'arte, navigò da trionfatore, — manifestò austeramente ciò ch'egli aveva soavemente immaginato.

Dalbono fu moderno, anzi per dire più giusto, fu odierno.

G. C.

ERRATA-CORRIGE

A pag. 140 abbiamo annunziato come l'inaugurazione del Monumento a Leonardo da Vinci avesse avuto luogo il 24 settembre, mentre infatti ebbe luogo il giorno 4, preghiamo i signori Associati a correggere lo sbaglio per l'esattezza della Cronaca.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente Luigi Rocca.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

Eleuterio Pagliano dip. V. Bignami dis.

LA FIGLIA DI SILVESTRO ALDOBRANDINI
RICUSA DI BALLARE CON MARAMALDO.

Lit. e Tip. Camilla e Bertolero, Torino

CESARE CORRENTI

C. Lovera imp.

E. Dalbono inv. F. Di Bartolo inc.

LA LEGGENDA DELLE SIRENE

L' ARTE · IN · ITALIA ·

RE SVR GET.

AVVERTENZA

All'oggetto di dare più sollecitamente il complemento della quarta annata, la Direzione aveva divisato di pubblicare contemporaneamente le dispense di Novembre e Dicembre, e già per ciò teneva in pronto tutto il testo e alcune delle tavole. Ma la impossibilità di avere prima del finire di questo mese quelle destinate ancora ad illustrazione della Esposizione di Milano la costringono a mutare un po' tardi proposito, del che si chiede venìa ai cortesi Associati, promettendo di sollecitare per quanto sarà possibile la pubblicazione della dispensa di Dicembre.

Pur troppo ad onta d'ogni miglior buon volere un'opera illustrata da tavole, incisioni, litografie, ecc. non può veder la luce colla precisione di quelle che contengono soltanto scritti. Di ciò vorrà tener conto chi ama meglio aver con qualche ritardo, ma eseguiti con maggior accuratezza, detti lavori.

La Direzione intanto per parte sua non tralascierà ogni cura perchè questa Rivista che sta per entrare nel suo quinto anno, riesca degna viemmeglio del titolo che ha in fronte, corrispondendo così semprepiù al singolar favore con cui la medesima viene accolta per ogni dove. **La Direzione.**

Storia dell'Arte

L'ARTE A MILANO

Note per servir di guida nella città

raccolte da **GIUSEPPE MONGERI**, Milano 1872.

Non difettano descrizioni storiche ed artistiche di città così importante come è e fu Milano, e, a tacer le antiche, e il Torre e il Sormani, resterà sempre preziosa quella del Lattuada che, con poca critica e scarso buon gusto, pure raccolse notizie copiosissime in tempi che sussistevano ancora istituzioni, costumanze, edifizi, periti nelle sopraggiunte sovversioni. Il Bianconi, segretario all'Accademia di Belle Arti, compilò una guida più breve e succosa, dando giudizi artistici più o meno esatti, ma avend'egli stesso veduto e pensato. Ciò non può dirsi di Luigi Bossi e d'altri compilatori, che descrissero stando nel loro gabinetto.

Nel 1844 dovendovisi raccogliere il Congresso degli scienziati, il Municipio pensò regalarli d'una guida, e per compilarla elesse una Commissione (Litta, Re, Bassi) la quale pregò di tale ufficio me scrivente. Io accettai il gratuito incarico, purchè la Commissione rispondesse alle domande che io avrei fatte, e mi trovasse le notizie che non potevo da me. Cercai collaboratori Pompeo Litta, il Labus, il Mauri, il Tatti, il Sacchi, il Catena ed altri per istudi speciali, e ne risultarono due eleganti volumi, uno riguardante *gli uomini*, l'altro *le cose*, con molti belli intagli storici o prospettici. È lavoro importante, come il primo ove si porgesse un quadro statistico delle condizioni amministrative e finanziarie della Lombardia; del che il vicerè pretese poi far colpa al compilatore, come fossero notizie carpite; ma si potè rispondergli che erano state chieste e date da una Commissione autorizzata, e viste dalla Censura. Valsero poi ai tanti libri che in appresso servirono di arma nella guerra contro lo straniero.

Anche la parte descrittiva ebbe attente cure, e servì di norma (spesso senza pur citarla) alle guide che, dopo d'allora, sopravvennero numerose, attesa la crescente copia

dei visitatori. Era però opportuno che persona abile ripigliasse da capo la descrizione artistica, sia per correggere le inesattezze precedenti, sia per portarla al punto odierno, quando in breve tempo si è tanto cambiato, smosso, distrutto, fabbricato. Niuno a ciò meglio opportuno che il signor Giuseppe Mongeri, paziente e intelligente cercatore ed espositore delle cose patrie. Ed egli il fece in un bel volume, intitolato *L'Arte in Milano*, arricchito di graziosi intagli in legno, che venne pubblicato all'occasione del recente Congresso artistico.

Il titolo promette meno del fatto, giacchè il Mongeri raccolse sui vari monumenti anche le notizie storiche; promette di più, giacchè vi si aspetta un giudizio sugli innumerevoli lavori a cui, in questo decennio, diedero luogo la smania dei monumenti, l'erezione di interi quartieri, la ricostruzione di tanta parte antica, i lavori al duomo, al cimitero, le nuove chiese, il geniale giardino e i massicci palazzi del Balzaretti. Non di rado l'autore si schermisce graziosamente dal portarne giudizio attesa l'amicizia sua cogli artisti: e fin dalla Galleria rimette la sentenza a quando il tempo «abbia recato quella calma di giudizio propria della posterità».

In fondo questo libro è un'opportunissima guida per la città, non fermandosi a notarne ogni particolarità come i ciceroni, ma quelle sole che attengonsi all'arte. Il primo senso che ne deriva è un disgusto delle tante alterazioni che ebbero a soffrire gli edifizi col cambiare dei tempi e del gusto. Dell'antico Mediolano, così celebrato da Ausonio e da altri, appena qualche ricordo ci resta nel nome di alcune vie, in molte iscrizioni (1) e nel maggior colonnato che l'antichità ci abbia trasmesso. Invece dei tremuoti e delle inondazioni, da cui la nostra città va immune, avemmo la distruzione fattane dai vicini dopo le vittorie del Barbarossa (2). I principi Visconti e Sforza non rispettarono l'antico, mentre tanto di nuovo facevano. Quando appunto il gusto decadeva e giudicavasi barbaro tutto ciò che era medievale, san Carlo fece fabbricare moltissimo: secondo lo spirito ecclesiastico che si voleva diffondere dopo il Concilio di Trento, nelle chiese si moltiplicarono gli altari, s'ingrandirono le porte, si introdusse luce da nuove finestre; e fu ordinato di rimuoverne tutti i sepolcri che non fossero d'ecclesiastici, il che mandò a ruina un'infinità di capi d'arte.

Dati poi i conventi a commendatari, questi sfoggiarono suntuosa vanità col riformare gli edifizi anteriori e ridurli al gusto della giornata. Un governatore temette che gli elevati campanili dominassero la fortezza, e ordinò fossero mozzi come ora li vediamo: anzi allora volevasi distruggere l'ammirata cupola delle Grazie, se non l'avesse salva l'opportuno apparire di un angelo che la difendeva.

Nel secolo passato cominciarono le soppressioni, e con esse nuove ruine. I governatori vollero uniformarsi ai tempi, e nel Polak, nel Piermarini, nell'Albertolli trovarono buongustai che distrussero l'antico palazzo ducale, la chiesa di S. Gotardo, la casa Marliani ed altre, per sostituirvi costruzioni di stile molle e timido.

Altri riformatori vedemmo in nostra gioventù *far belli e regolari* templi e palazzi, dandovi fasto, e svisandone il carattere: vedemmo tolti al popolo per darli o ai soldati o al divertimento dei ricchi la stupenda chiesa di S. Francesco, S. Vincenzo in Prato, la Pace sì degna di essere conservata per arte e per storia; la Rosa, il Giardino, i chiostri del Lentasio, di S. Pietro in Gessate, di S. Vittore, di S. Sempliciano; distrutta la facciata di Santa Caterina di Brera, opera di Giovanni di Balduccio; sformata un'ala dell'Ospedale e una parte della Biblioteca Ambrosiana, e giù fino allo sterminio del coperto de' Figini eretto *laude florentis patriæ*, e della piazza de' Mercanti, l'unica della nostra città, e della cui *trista demolizione* deplora il Mongeri.

È ancora desiderio una descrizione del Duomo, conveniente agli esempi forestieri ed ai mezzi moderni. Ferve la disputa sull' architetto, ignoto qui come in tropp'altri edifizi gotici, che potevano dirsi opera complessiva delle società massoniche. I più ne davano merito ad Enrico di Gamodia, che probabilmente è Enrico Arler di Gmünden: ma consta ch'egli venne chiamato qui per dar pareri sul lavoro già inoltrato (1391), e sì poco soddisfece i nostri, che fu rimandato pagandogli l'incomodo. La boria nazionale amerebbe attribuirlo a nostri ingegneri e mastri, e principalmente a quelli di Campione, che così bene continuavano l'antica società de' Magistri Comacini. Ma poichè vediamo spesso chiamarsi artisti forestieri, come Nicola de Bonaventis (3), Giovanni Mignot, Pietro di Francia, francesi, e i tedeschi Hans di Fernach, Giovanni di Friburgo, Ulrico di Ensingen, Hans Marchenstein, Ulrico di Frisinga, Giacomo Campamios, Pietro da Monaco, Nicola da Praga, ci arride la supposizione dell'autore che il primo disegno fosse d'un tedesco, tanto più se ne riscontriamo la conformità icnografica con edifizi germanici, e vediamo il duca stesso Giovanni Galeazzo nel 1401 raccomandare che, in occasione di discrepanze, si ricorresse a un maestro teutonico. A questi prevalsero infine i nostri, che però abbandonarono l'arco tondo lombardo per l'acuto: e con sì maraviglioso ardore vi si lavorò che, avendo cominciato nel 1386 (4), nel 92 già erano costrutti i muri di precinzione e tutti i piloni interni e una facciata di cotto, sicchè celebraronsi i divini uffizi all'altar maggiore. Tanto piovvero le limosine e i sussidi di privati e pubblici (5).

---

(1) Non se ne tiene conto, eppure Milano è, dopo Verona, la città dell'alta Italia che più iscrizioni latine possiede.

(2) È semplice svario di stampa il far diroccato l'antico duomo da Federico II.

(3) Negli *Annales Archeologiques* del 1845, nº 140, sostenendosi che lo stile ogivale è dovuto ai Francesi, si dice che del duomo nostro « tutti gli architetti sono conosciuti dal primo all'ultimo, e nel secondo anno del lavoro vi fu chiamato Filippo Bonaventura di Parigi, che per otto anni ne fu il maestro con altri francesi operai ». Di fatti nel 1389 troviamo come ingegnere in capo il parigino Nicola De Bonaventis, o forse Bonaventuris, giacchè i nomi sono in difficili abbreviature; ma al 90 è un protocollo *quod cassetur magister N. Bonaventis ing. a salario quod sibi datur pro fabrica et tollatur ab opere ipsius fab. penitus.*

(4) Questa data, riferita in un marmo certamente posteriore, è accettata dall'autore, ma nell'archivio civico è un decreto dei deputati alla fabbrica del 16 ottobre 1387, ov'è detto: *ad utilitatem et debitum ordinem fabricæ majoris ecclesiæ Mediolani, quæ de novo* IAM MULTIS RETRO TEMPORIBUS *initiata est, et quæ nunc fabricatur.*

(5) Il Corio dice che, ad istanza di Gian Galeazzo, Bonifazio IX concesse, a quei che visitassero il Duomo facendo offerte, lo stesso giubileo come a Roma: « Se anche non fosse convinto nè confesso, fosse assolto da ogni peccato, in questa città dimorando dieci giorni continui ». Possediamo quella bolla, del 14 febbraio 1391, e vuole espresso che siano *vere pœnitentes et confessi.*

Paolino da Montorfano, Stefano da Pandino, Francesco de' Zavattari fecero le vetriate figurate agli ammirati finestroni dell'abside e dei bracci, sovente a spese delle corporazioni d'arti.

Presto lo stile si cambia cogli artisti e col tempo; i Solari, l'Omodeo, il Dolcebono, i Busti, il Gobbo Solaro ed anche Bramante e Leonardo da Vinci vi lasciano l'impronta loro, finchè le tradizioni andarono spezzate dalle gravi e ignobili sciagure del cinque e del seicento. Allora sottentrano il Seregno, l'Alessi, il Richino e il disegno di Pellegrino Tibaldi per la facciata, invano reietto dal Buzzi e dal Bassi, e le cappelle laterali e i due cappelloni nei bracci della croce. Nel 1769 si inalzò la guglia sopra la sezione anulare della cupola. Al fine del secolo si ripigliarono i lavori alla facciata; Napoleone ne ordinò il pronto compimento, che, su poveri disegni di Felice Soave e di Carlo Amati, fu fatto in otto anni, non osando demolire quanto erasi costruito e massime le lodate ma disarmoniche porte (6).

Dopo d'allora si continuò a compiere le gugliette e la smerlatura cuspidale; testè 200 statue decorative furono aggiunte alle 6000 che l'adornano.

Ivi dunque s'aduna tutta la scuola lombarda, dalla ingenua austerità dei Campioni fino alle bizzarrie farraginose dei barocchi e al naturalismo odierno.

Una descrizione ebbe la basilica di S. Ambrogio quando fu restaurata nel 1813, ma è a vedere nel Mongeri con quanto studio siasi meditato, e con quanta cura eseguito il ristauro, che si cominciò coll'assegno fattogli dall'imperatore d'Austria di 25 mila fiorini all'anno, e che continua tuttora, e avrà compimento colla traslazione dei tre santi, la cui invenzione ha tanto occupato i devoti e non meno gli studiosi.

Uno certamente dei più grandiosi esempi dello stile lombardo è S. Eustorgio, ma la strana varietà delle parti interne toglie di determinarne l'epoca. Dopo il mille vi furono deposti i corpi dei Magi, rapitine poi dal vescovo di Colonia quando col Barbarossa aiutò a devastare la città. Questo fatto è dato da alcuni come un'invenzione moderna, eppure è accettato anche da dotti tedeschi, come appare dal *Dreikönigenbuch* di Floss, stampato a Colonia nel 1864. E dove in Fazio degli Uberti si legge che il Barbarossa a Milano

Le imagi tolse e mandolle oltremonte (c. V, 10)

devesi correggere *Li Magi tolse*, ecc.

Era questo tempio una specie di panteon di famiglie illustri, Crotti, Torelli, Caimi, Stampa', Angera, Brivio, Busca, Arluno, ecc., d'alcuna delle quali si conservano le tombe, ma più insigne quella che l'arcivescovo Giovanni Visconti fece fare da Giovanni di Balduccio di Pisa (7). È uno dei più insigni lavori dell'arte risorgente, e, il 1340, vi fu trasferito il capo di san Pietro martire con pomposa solennità, di cui femmo cenno al cap. VIII della *Margherita Pusterla*. La cappella dov'è posta l'arca fu fatta da Michelozzo per commissione del toscano Pigello Portinari. Principi del paese nostro e d'altri vi contribuirono per 2000 ducati d'oro: la Città veniva ogni anno processionalmente a offrire 150 lire di terzoli, e vi era addetta una compagnia di persone privilegiate, che prestavansi come bargelli al S. Uffizio.

La smania di allivellare ogni cosa al gusto contemporaneo fece scomporre, trasportare, intonacare le parti antiche, in modo che più non era a riconoscersi; finchè del 1862 si cominciò un restauro, che onora e gli artisti e la fabbriceria. Qualcuno censurò che sulla facciata si ponessero e dipinti e sculture imitanti il tempo dell'edifizio, pretendendo non si deva ingannare i posteri col farle credere contemporanee (8).

Non così possiamo lodare i restauri di S. Simpliciano. Noi persistiamo a credere fosse elevato, o almeno rifabbricato dopo la battaglia di Legnano, della quale la vittoria fu attribuita a preghiere dei SS. Sisinio, Martirio, Alessandro, martiri che dall'Anaunia (Val di Non) il vescovo Simpliciano aveva trasportati in questa sua chiesa: donde una colomba era volata a posarsi sul vincitore carroccio. La primitiva forma n'era stata al solito alterata, quando nel 1841 l'Aluisetti la restaurò con poca cognizione dell'archeologia sacra, e con ardimenti che noi tentavamo indarno impedire, al cartabone dei piloni sostituendo capitelli di gesso per renderli uniformi, rivestendo di calce essi piloni, abbattendo i quattro che separavano i bracci della croce. Qual vantaggio se si fosse conservata la tribuna, sostenuta da quattro colonne di porfido, forse al modo di quella di S. Ambrogio, e che, secondo il Torre, ricopriva l'altare, or tutto del genere romano! Meglio nel 1871 il Maciacchini restaurò la facciata, rispettandone lo stile lombardo. Ci si va ad ammirare uno dei più bei dipinti del Borgognone, pittore ignorato fuor di Lombardia, eppur degno di stare fra quanti migliori diede la scuola dell'Umbria, al sentimento religioso del beato Angelico unendo l'arte del disegnare e colorire.

Peggior prova fece l'Aluisetti in Santa Maria Beltrade.

Si sta ora riparando un altro bel monumento dell'arte lombarda, S. Marco, eretta dopo il 1254, e forse ad intervalli, giacchè varia è l'apertura degli archi, e altre bizzarrie segnano il passaggio fra l'arte nazionale e il rinnovamento classico. Molti i restauri: più radicali e informi quei del seicento, che nel frenetico di edificare perdeva la riverenza al passato, come troppo incontrossi in occasioni moderne; e tale fu l'arroganza, che ormai è impossibile ristabilire le forme antiche. Solo si ripristina la facciata. De' moltissimi monumenti sepolcrali alcuni sono campati alla distruzione, fra cui insigne quello di Manfredo Settala (9).

(6) Per altro l'Amati mi facea notare di aver architettato in modo che si possa ripristinare l'ordine gotico, come in fatto appare dalle aperture acuminate dei campi di mezzo.

Il Mongeri non accenna le due colonne monoliti della facciata interna, le più belle che uscissero dalle cave di Baveno alte metri 10 per 1.20, e che a solo cavarle e lavorarle costarono 56,000 lire di Milano.

(7) L'autore dice sempre Balduccio: ma l'iscrizione porta *Magister Joannes Balducci de Pisis MCCCXXXVIII.*

(8) L'autore dice che v'era « una fonte battesimale *presieduta* da san Barnaba e da san Caio: e si può ammettere che per opera d'un loro successore *immediato* sia sorta una basilica ecc. » S. Eustorgio sedette dal 315 al 331; tutt'altro che immediato.

Dice pure che dell'altar maggiore « gli scrittori fin qui o han taciuto affatto, od accennano appena di passaggio... nessun degli ultimi gitta motto se non per dirci che fu dono di Giovanni Galeazzo ». In un rapidissimo cenno da noi posto nell'*Illustrazione del Lombardo Veneto*, a pag. 33 scrivevamo: « Bizzarro è l'altar maggiore, costruito per cura di Uberto Visconti verso il 1316, cui Giovanni Galeazzo aggiunse l'ancona con nove bassorilievi, lavoro di Iacobino da Tradate: poi nel 1540 vi si sovrapposero dei tufi per imitare il monte da cui sorge la scena della Passione ».

(9) Che significa « arca marmorea pel deposito della B. Vergine »? pag. 92.

Notevole per forme architettoniche e per monumenti sepolcrali doveva pur essere la chiesa del Carmine, di puro gotico; e fu delle più manomesse nel seicento, sin a rivestire di cemento i piloni, scarpellare le larghe foglie dei capitelli e mutilar l'ordine de' pilastrini. Cercò restituirvi l'originale aspetto Angelo Pizzagalli nel 1835.

Altrettanto è a dirsi di S. Pietro in Gessate, ben conservato nella parte posteriore esterna, ormai irreparabile nell'interno, e che ha pitture di Bernardino Zenale e Bernardo Butinone.

L'Incoronata son due chiese, la cui unione dovea simboleggiare l'amore coniugale di Francesco Sforza e Bianca Maria: arcacuta, di mattoni, mal raffazzonata nel 1827, ed ora opportunamente scoperta nel fianco.

Del santuario delle Grazie restava sospesa la fabbrica, quando vi fu sepolta Beatrice moglie di Lodovico il Moro, il quale volle attestare il suo riverente affetto alla defunta coll'arricchire quella chiesa di pitture, di libri corali, di arredi e dei beni della Sforzesca. Qui, allorchè doveva abbandonare il dominio, passò egli la notte orando sul tumulo di lei, e meditando a che conduca una subdola politica, tramestata cogli stranieri (10).

Ora vi troviamo gran diversità dalla nave ortagonale alla cupola, gaia, ornata, sopracarica di terre cotte, occhi, pinacoli, che mal la fanno attribuire al Bramante. V'erano 170 sepolcri insigni, dai quali i repubblicani cisalpini pestarono gli stemmi e i titoli. Quando, in un secolo di servitù, il 1652, si tentò levarne la meravigliosa tela della Coronazione di spine del Tiziano, i cittadini e i frati si opposero. La Repubblica Giacobina nel 1796 la portò via senza che alcuno osasse opporsi alla libertà, e nel 1815 non ne fu restituita che una sconcia copia.

San Satiro viene attribuito a Bramante; pure un documento, non accennato dal Mongeri, e che sta nell'archivio de' Luoghi Pii Elemosinieri, porta l'assenso che nel 1480 Bona e Gian Galeazzo Sforza diedero ai parrocchiani che supplicavano di poter erigere una confraternita, dicendo che *ad Virginis sempiternam laudem tale ibidem monumentum oblationibus quotidianis construatur, quod etiam suo admirabili artificio huic celeberrimae urbi non nisi maximo ornamento esse possit.* Era dunque già in costruzione prima della venuta di Bramante, onde parrebbe anteriore a questo lo stile che dicesi bramantesco. Pure il Mongeri inclina ad attribuirgliene il primo disegno, e così della bellissima sacristia ottagona, secondo l'assoluta asserzione del Cesariano. Il Bramantino Suardi forse continuò l'opera, restaurata poi ai giorni nostri con poca intelligenza dello stile e con quadrature a chiaroscuro. Ciò non potè guastare il mirabile effetto della prospettiva plastica, che finge all'altar maggiore lo sfondo che vi mancava. Dianzi si scopersero alcune delle pitture che ornavano il fondo delle esedre, mal ricoperte di stucchi, ed opera del Borgognone.

Nel tempietto laterale, che forse era il primitivo maggiore, costruito con colonne antiche e capitelli, parte di bellezza classica, parte rozzissimi, tutti vanno ammirare le quattordici figure di terra cotta verniciata, rappresentanti la Deposizione della croce, opera del Caradosso.

A S. Celso, volendosi dar aria al grandioso santuario della Madonna, si demolì in gran parte l'antichissima chiesa, ma si ebbe il senno di riprodurne la facciata innestandovi la porta primitiva: e fu il primo tentativo che da noi si facesse (1851) di rintegrare lo stile lombardo. Nella parete laterale si conservò l'ossatura delle arcate, sotto cui, fra sceniche dipinture, si collocarono capitelli e altre membrature della chiesa, cioè del X secolo.

L'attiguo santuario è una delle gallerie dell'arte patria, che vi si atteggia dalla semplicità bramantesca fin alle caricature barocche, per tornare al buono colle pitture della cupola non mai troppo lodate di Andrea Appiani (1795). Sono 86 figure colossali, e gli furono pagate da 8500 franchi. Molte carte relative a quel santuario abbiam vedute presso l'ingegnere Bruschetti, che non sappiamo dove ora finissero.

Un'altra di queste gallerie d'arte patria è il Monastero Maggiore (11), disegnato il 1503 dal Dolcebono, seguace troppo poco onorato del Bramante, e ornato splendidamente dal Luino, poi da Calisto Piazza e dal Campi, tanto nella chiesa del popolo quanto in quella riservata alle monache. Essa è principal lode della famiglia Bentivoglio, come della Birago la Passione, architettura del Gobbo Solaro, compita assai più tardi con una informe facciata, dove non è lodevole che l'iscrizione AMORI ET DOLORI SACRUM.

Dei Trivulzi principalmente è memoria in S. Nazaro, a cui serve di atrio l'edicola funeraria di quella famiglia, e dove il maresciallo Trivulzio QUI NUMQUAM QUIEVIT TANDEM QUIESCIT. In un'attigua cappella è il capo lavoro di Bernardino Lanino, lode di Protasio Busti che alzò e arricchì quella chiesuola.

A S. Alessandro, sempre sostenuto dalle ricche famiglie del contorno, il marchese Modrone lasciò una sterminata ricchezza di pietre fine di mirabile grandezza, che vennero profuse all'altare, al pulpito, alle cappelle, fin ai confessionali, con fasto più che gusto.

Vi è attiguo un ginnasio-liceo, che il Mongeri dimenticò, benchè rammentasse quel di Porta Nuova: eretti l'uno da un Arcimboldi, l'altro da un Longone, i cui nomi sarebbero dovuti conservarsi, anzichè applicarvi quelli di Beccaria e Parini (12).

Gli Aresi arricchirono S. Vittore, basilica nel 300 detta Porziana, dappoi rifatta nel 1500, nulla serbando dell'antico, e strabocchevolmente arricchendola di dipinti, dorature, stucchi, intagli.

San Paolo, eretto nel 1535 dalla Torelli contessa di Guastalla, è, come il Monastero Maggiore, doppio, e anch'esso tutto dipinto dai Campi di Cremona, con un'arte che volge al basso, ma che, urgentemente merita un restauro. Giambattista Crespi sbizzarrì nella facciata, sopraccarica d'ornamenti e trofei, squisitamente eseguiti.

Dov'erano le terme di Massimiano Erculeo, sant' Ambrogio fece un ritrovo di cristiani, che con varie vicende divenne la chiesa di S. Lorenzo, uno dei più strani problemi per gli architetti, e delle piante più variate e curiose per l'osservatore.

La sua riedificazione appartiene già all'età de'Borromei, come S. Fedele del Pellegrini e del Bassi, S. Raffaele, S. Sebastiano, chiesa votiva rotonda, benchè san Carlo disapprovasse *illa aedificii rotundi species, olim idolorum*

---

(10) Quell'arca or si ammira alla Certosa di Pavia; ma invano cercammo sapere quando vi fu trasportata, e quando fatta quella di suo marito.

(11) Un vestigio antichissimo di lingua italiana è nel testamento dell'arcivescovo Eriberto del 1034, ove leggiamo *Monasterium sanctæ Dei Genitricis quod dicitur* MAGGIORE.

(12) E si noti che il Parini studiò alle scuole Arcimboldi, non a quelle cui dà nome.

templis in usu, sed minus usitata in populo christiano (Acta Eccl. Mediol.). In Santa Maria Podone quel che d'antico sopravvanza fa deplorare i restauri (13).

Vengono poi le barocche di S. Antonio, sostituito a un tempio attestato dal bel campanile; la Vittoria, S. Giuseppe, Santa Maria alla Porta, S. Pier Celestino, e più francamente borrominesche S. Francesco di Paola e i Crociferi. Così alle maestose fabbriche dell'Arcivescovado, del Seminario,. del Collegio Elvetico, della Canonica, lavori del Meda, del Richini, del Mangoni, succedevano i palazzi Clerici, Cusani, Litta e il poligono Foppone.

Giungiamo poi alle costruzioni moderne, ai tanti teatri fra cui sol l'ultimo merita osservazioni d'arte; alle chiese di Loreto e di S. Maria di Nazaret del Ferrè con sentimento d'arte cristiana, che manca a quella di S. Bartolomeo, ricalco di infelici modelli; S. Eufemia con aspirazione di stile rituale; oltre S. Carlo, che, non sapendosi far bello fu fatto ricco, rotondo nell'interno, del diametro di metri 32.30 e dell'altezza di 37, e di fuori con un portico di 36 colonne corintie monolite di granito, alte metri 8.50. Il Mongeri risparmia i rimproveri alla *Buona Madre*, il più grandioso gruppo di scultura.

Aggiungansi le varie porte della città, cominciando da quella che portò il nome della Pace e quella che alla Pace fu dedicata; e arrivando al sottopassaggio dei bastioni che conduce a quello scalo della ferrovia, tanto grandioso quanto povero d'arte.

Giustamente l'autore s'occupa a lungo del Castello, dimora spesso dei duchi, e magnifico di dipinti, di sculture, di architettura, or guasto affatto da quartieri soldateschi e da scuderie. Poca simpatia gli desta il palazzo di Brera, in grazia dell'origine sua gesuitica, eppure è de' meglio grandiosi e sorprendenti, con tanti corridoi e sale e cortili, di cui il maggiore, affatto scenico, si va ingombrando da una plebe di monumenti. Ivi sono le scuole di Belle Arti (14); e poichè si rinfacciava alle Accademie di formare artisti, imitatori soltanto del maestro, e in conseguenza proponevasi di abolirle, qual ripiego si pensò? di mettervi due maestri di pittura, due di scultura, due di architettura! (15).

Non intendiamo passare in rassegna tutto questo libro, pieno di tante cose, bensì invogliarne non solo i Milanesi, ma chiunque ha in pregio l'arte. E perchè non si creda che sappiam solo lodare, diremo di non credere abbastanza opportuna la divisione della monografia di ciascun edifizio in due parti, una storica, una descrittiva. Questo toglie l'unicità dell'impressione, che noi crediamo merito principale in ogni componimento: obbliga troppo spesso l'autore a ripetersi, o a dire — *come abbiam narrato qui sopra* — *come vedremo* — *come vedemmo* — *come si disse nel proemio*. Vedasi specialmente la Casa Marliani. Anzi qualche volta una parte è necessaria per integrar l'altra, p. e. a pag. 405, ove prima dice che le principali benefattrici dell'Ospedale delle Fate-bene-sorelle furono Laura Visconti Ciceri e Luigia Ala-Ponzoni; e sol nella seconda parte indica che la contessa *Maria Ala di Ponzone* era figlia della contessa Laura.

A pag. 411 dice che Oldrado da Tresseno al merito d'aver compito l'edifizio di Piazza dei mercanti « aggiunse quello d'avere, com'era dovere suo d'ufficio, arso vivo (?) più d'un cattaro ». L'ironia è figura pericolosa, che sfugge agli occhi volgari, e non maraviglierei che qualche saccente (come fece in altri casi) apponessegli d'approvar il supplizio degli eretici. Ma lo equilibra la *giustizia sommaria* (pag. 457) che Giuseppe II fece de' monasteri.

Crede egli che del Lazzaretto, edifizio il cui lugubre oggetto non tolse al Palazzi di mettervi grazia ed eleganza, la bella edicola sia del Meda o del Bassi, piuttosto che del Pellegrini. Ma fra la preziosa raccolta di disegni che avea conflata Giuseppe Vallardi, e che dovette passar i monti per trovare un compratore, io ho veduto il disegno di quella cappella, firmato dagli operai dell'Ospedale, dal cardinale Carlo Borromeo e dal Pellegrini.

Dove accenna i monumenti vicini alla città (pag. 539) doveva trovar posto il convento di Casoretto, bell'avanzo dell'arte nazionale (16); e la bramantesca S. Maria della Fontana con quei capitelli portanti gli stemmi de' signori francesi. Nè indegni di menzione erano il convento di S. Luca, già collegio militare; la Casa di correzione, e viepiù la chiesa disacrata di S. Vincenzo in Prato, che ora s'invoca di richiamare al debito onore.

Ci lasci pure notargli che la così comoda via delle Ore non fu chiusa sotto il governo napoleonico, ma sotto l'austriaco, quando si formò il terzo cortile del palazzo reale: e che alla descrizione delle case private sarebbe stato bene apporre il numero presente: giacchè molti non sapranno ove sia la porta de' SS. Cosma e Damiano, la casa dei Castani o dei Panigaroli.

Non crediamo che la storia del Verri sia stata pubblicata nel 1798 (pag. 475); e non sono i trionfi di Cesare (pag. 519) ma quelli di Alessandro, opera di Thorwaldsen, che stanno alla villa Carlotta; nè erano destinati all'arco del Sempione, bensì al palazzo Quirinale di Roma.

Il motto sforzesco *Site* (*sic?*) *fata vocant* (pag. 504) leggesi facilmente Si te fata vocant.

---

(13) Nella capella, ben conservata all'esterno, quando fu fatta restaurare dai Borromei, era sull'altare un'ancona di legno in quattro compartimenti sovrapposti, ciascuno con cinque nicchie contenenti una statuetta di marmo, e divise da lesene terminate in gugliette. Fu comprata da Rinaldo Belgioioso.

(14) Dice che l'Istituto di scienze e lettere ha indirizzo poco diverso della Società Patriottica (p. 325). No pur troppo. Se in parte conservò intento pratico come quella fino al 1860, da poi gli furono tolti i concorsi e le esposizioni d'industria, cioè la parte che lo metteva in contatto col popolo e lo faceva contribuire alla pubblica prosperità.

Parmi essere certo che Giocondo Albertolli mi dicesse aver fatto lui, non il Piermarini, il balcone sopra la porta di Brera, accusandosi anzi d'averlo tenuto troppo lungo, sicchè dovette porvi quella mensola di mezzo, irregolarmente posata sovra l'arco.

(15) L'Accad. Ligustica di Belle Arti sarà stata la prima che osò riformarsi secondo i nuovi intendimenti, e secondo le norme del Toma, del Selvatico, di Pietro Giusti, dello Schreyber: e sebbene gli effetti non possano accertarsi dopo sì breve sperimento, già molto è a ripromettersi da quanto espose il presidente di essa negli Atti del 1872. Tutto ciò essa fece coi soli proprii mezzi.

(16) Era canonico e vicario di questo monastero Don Evangelista della Croce, « miniatore diligentissimo e coloritore vaghissimo che morse del 1560 », come dice il Morigi nella *Nobiltà di Milano*. Con istromento 1 dicembre 1544 egli si obbligava di miniare per la Certosa di Pavia un grande libro *in carta vitulina* con lettere e istorie, per cento scudi d'oro del sole. È probabilmente uno dei corali stupendi che, tolti ad essa Certosa, or giacciono nella biblioteca di Brera. Anche questo artista passò innominato nelle storie nostre, infino alla memoria, nella quale fa di lui menzione la nostra Rivista nella dispensa di ottobre.

L'empia costumanza rinfacciata (pag. 537) ai nostri padri di seppellire i morti alla rinfusa appoggiasi ai versi di Foscolo, ma non alla verità; attesochè il Parini ebbe e sepoltura distinta da quella del ladro, e lapide onoraria, e subito un monumento in Brera, quando non era ancora popolata da mediocrità.

Queste e poc' altre mende, che notammo qual segno dell'attenzione che merita questo lavoro, scompaiono a petto de'molti e veri pregi suoi. Ci si sente sempre l'artista, innamorato dei progressi e delle nobili e libere gioie dell'arte, sicuro nel giudicarne qualora non si tratti di viventi, benchè anche verso questi, in altre occasioni, abbia mostro di saper far intendere la censura senza offendere, siccome usò pei monumenti ultimi del cimitero nuovo, dove anche i grandi apparvero minori di se e pel concetto e per l'esecuzione. Di rimpatto veniamo a conoscere e stimare vari artisti nostrali, come Tommaso da Cazzanigo, Giovannino De Grassi, Filippino da Modena. Il che tutto fa desiderare quel che il Mongeri promette sul finire, che non sia questo l'ultimo addio. Incoraggiato dal buon successo, compia l'opera sua, la quale (se crede a un vecchio) sarà sempre migliore quanto ne renderà più semplice la dicitura.

CESARE CANTU'.

BIBLIOGRAFIA

Esposizioni e Società di Belle Arti. *Considerazioni di* OTTAVIO QUADRUPANI. *Torino* 1872.

Scritto appositamente per il Congresso artistico di Milano, là dove fu distribuito a tutti i Membri componenti il medesimo, questo pregevole opuscolo, per la brevità delle sedute già destinate ad altri argomenti, non potè esser preso colà in speciale considerazione; ond'è che più vivamente ancora ne raccomandiamo la lettura acciò vengano apprezzate come ben se lo meritano le importanti verità in esso contenute.

Nobilitare in ogni cosa le tendenze è lo scopo che si prefiggeva l'operoso scrittore, e come egli vi sia riescito sol lo può dire chi abbia attentamente considerato i varii punti risguardanti le arti, che egli imprese a trattare con larghezza di vedute convalidate da sani argomenti, in ispecie là dove discorre delle *Società promotrici* e delle *Esposizioni nazionali, regionali e circolanti.*

Scritto con stile facile e purgato questo opuscolo non può a meno di allettare non solo gli artisti ma sì ancora quanti hanno a cuore i veri progressi dell'arte italiana.

LUIGI ROCCA.

RESTAURI

RESTAURI DELLA CHIESA SUPERIORE DI SAN FRANCESCO D'ASSISI

Plaudenti al vivo interesse che si risveglia per la cura de' patrii monumenti, nel difficile còmpito di stabilire quale dei due egregi scrittori abbia meglio ragione su questo importante argomento, la Direzione ha creduto prudente partito lo stampare ambedue i loro scritti, lasciando agli eruditi ed ai lettori il dare l'ardua sentenza.

Lettera di Cesare Cantù.

Non v'è artista che non abbia ammirato il sacro tempio di Assisi. Eretto nei primi tempi che l'arte risorgeva, *al poverel di Cristo* vollero prestar omaggio i pennelli più insigni, come ve lo prestava la musa di Dante. Le età successive gareggiarono ad accrescervi ornamenti, ma, cosa rara, rispettarono l'antico, Pertanto, allorchè il Ministro dell'istruzione pubblica, secondo i voti della Consulta d'archeologia e storia, decretò che quel magnifico monumento fosse restituito alle forme primitive, non fu difficile lo staccare le improvvide aggiunte, e massime i dossali appiccicati agli altari sulla fine del seicento, che coprivano gli stupendi affreschi di Cimabue e di Giotto, con tanta abilità restaurati dal cav. Botti.

Quando, al Congresso artistico milanese del passato ottobre, si trattò dei restauri, raccomandando di rendere al possibile la fisionomia primitiva agli edifizi, si avvertì che, a quelli tuttora in uso, vennero talvolta fatte delle aggiunte, che sono anch'esse capi d'arte e testimonianza di tempi, nè quindi convenire il rimoverli.

Questo caso avviene appunto nel tempio di Assisi. Dal 1494 al 1500 fu posto nell'abside della basilica superiore un bellissimo coro, lavorato a tarsia e ad intaglio di ornati e figure dal maestro Domenico di Sanseverino. Oltre la maestria dell'intaglio, lo stile mostra la purezza ed eleganza del tempo di Raffaello; e non che guastare, armonizza perfettamente colle linee generali dell'edifizio; sicchè questo, anzichè perdere d'euritmia, acquista in bellezza.

Sarebbe un interpretare troppo materialmente il decreto ministeriale e l'intenzione della Consulta, il voler metter mano a quell'insigne lavoro, e sconnetterlo dalla basilica per la quale fu fatto, e alla quale venne accomodato. È quindi ragionevole il dispiacere che non solo i devoti, ma gli intelligenti di colà mostrarono pel minacciato spostamento, e ne fanno appello al senso pubblico e alla saviezza della superiorità. Noi certo chiameremmo barbaro chi, per rimettere le cose in pristino, dalla ammirata Certosa di Pavia volesse rimuovere il magnifico coro, cogli squisiti stalli di Bartolomeo da Pola, di Pantaleone de Marchi, di Piero da Velate.

C. CANTÙ
membro della Consulta archeologica.

Lettera di G. B. Cavalcaselle.

Dopo la lettera dell'illustre storico Cesare Cantù pubblicata nell'*Opinione* del 5 corrente, io mi credo in dovere di far conoscere come stanno le cose, essendo io per così dire la causa ed il motore del vandalismo che si imputa al governo per ritornare la chiesa di San Francesco in Assisi al suo stato primitivo. Le mie proposte al ministero sono state le seguenti:

1. Togliere gli stalli di legno, i quali, quantunque siano pregevolissimi pel loro merito artistico ed appartengano alla più bella epoca dell'arte, non sono però della stessa epoca cui è dovuta la costruzione della chiesa, eretta nella metà circa del secolo decimoterzo. E che essi appartengano a diversa epoca lo addimostrano, oltre lo stile e la maniera del lavoro, anche le iscrizioni che sopra essi si leggono, le quali ci dicono che furono

commessi da frate Francesco Senson, generale dell'ordine, ed eseguiti da Domenico da San Severino nel 1501.

Questi stalli tolgono troppo al bello del primitivo carattere architettonico del monumento per non essere necessario di levarli. Essi inoltre non sono addossati alle pareti, ma staccano invece dal muro centimetri 65, coprendo per tal modo buona parte del fascio delle colonnette che stanno negli angoli delle pareti; ed occupando per metri 3 15 lo spazio del pavimento.

Codesti stalli devono dunque, a parer mio, essere tolti dalla chiesa e collocati invece *nella sala detta dei* Musici, *che forma parte dell'ex-convento, luogo largo a sufficienza per contenerli, e conveniente tanto alla loro conservazione quanto allo studio d'opera d'arte di tanta importanza.*

2. Trovandosi nel mezzo della parete del coro l'antico trono papale, pregevole lavoro di marmo bianco della stessa epoca della chiesa, sarà facil cosa, una volta levati gli stalli di legno, sostituire ad essi nelle sole pareti del coro ed ai lati del trono sulle traccie dell'antico(come era costume di quei tempi) i sedili di marmo pur bianco, restituendo in tal modo anche questa parte della chiesa alle sue proporzioni antiche e al suo carattere primitivo ed originale.

È bene aggiungere che gli stalli di legno del San Severino pel loro colore oscuro tolgono assai all'effetto ottico con danno dell'euritmia della chiesa, perchè scemano apparentemente lo spazio, e perchè visti dall'ingresso della chiesa essi appariscono come una larga fascia nera che separa quasi la base dal resto dell'edificio. È codesto inconveniente rende maggiore lo sconcio, in quanto diminuisce l'effetto dell'artificio adoperato dall'artista il quale alle buone e generali proporzioni del monumento seppe aggiungere, a partire dalla porta d'ingresso, quelle alcune buone modificazioni proporzionali per le quali l'occhio del riguardante appena entrato in chiesa abbraccia per così dire completamente tutto l'edificio, ricevendone grata impressione.

3. Riporre all'antico suo posto, nel centro della crociera, e proprio sulla stessa linea di quello della chiesa disotto, l'altare di mezzo, spogliandolo del brutto ornato marmoreo postogli a ridosso, e ponendo così in luce l'antica mensa e quanto resta d'antico anche dei gradini.

4. Togliere i due altari di legno che coprono gran parte delle pitture che sono nelle due pareti della crociera, conservando le due antiche mense di marmo bianco.

5. Togliere l'organo colla brutta cantoria, o cassettone, aggiuntovi ai giorni nostri, aprendo così quella parte del ballatoio praticabile che è stata chiusa, ricuperando in tal modo quella parte di pittura che ora è sotto nascosta.

6. Riporre quell'uno o più gradini, che dovevano, come era costumanza d'allora separare la tribuna dal corpo della chiesa. Siffatta separazione è resa manifesta dal piano inclinato del moderno pavimento a mattoni, e per me i gradini penso che dovevano trovarsi sotto le due mensole antiche di legno sulle quali stava la trave con in mezzo il Cristo in croce col ritratto di frate Elia, di cui parla il Vasari.

Questi sono i lavori che io ritengo necessari per restituire a quel monumento la sua antica fisionomia, ed è così che io intendo il restauro: e come in pittura lo vorrei limitato ad assicurare gli intonachi alle pareti, a ripulire il colore e fermarlo all'intonaco come adopera il Botti; così in architettura io lo propugno per conservare quanto è rimasto d'antico, restituendo nella maniera indicata al suo carattere primitivo anche quella parte deturpata dalle aggiunte o mutamenti posteriori.

Queste sono le proposte che io ho avuto l'onore di indicare fino dall'anno scorso al Ministero, che poi ho presso a poco ripetute in una mia memoria in data del 25 settembre del corrente anno, e quindi, malgrado il giudizio di Cesare Cantù, non sono punto disposto per ora a mutare opinione e ne assumo tutta la responsabilità artistica.

Di lei, egregio signor direttore

Roma, 7 dicembre 1872.

Suo devotissimo
G. B. Cavalcaselle.

BASILICA DI SAN SIMPLICIANO IN MILANO

L'antica fronte della basilica nostra di S. Simpliciano venne con saggio divisamento ricondotta per quanto era possibile ad unità di stile. Quella facciata, la cui epoca non va più in là della fine del mille e cento, non conservava ormai più del suo primitivo, se non la parte maggiore tanto nel secolo scorso contrastata fra gli antiquari; nonchè la bella e semplice cornice, che tuttora si ammira, ed una specie di finestra *trifore*, o a meglio dire una finestra rotondamente armata, comprendente tre finestruole pure ad arco, bislunghe, divise da colonnette. Questa finestra ch'esiste nell'alto della facciata immediatamente sotto il vertice della cornice servì di esemplare all'attuale architetto per modellare due congiunte bifore ch'egli apriva sopra la porta principale, e due altre polifore che collocò una per lato al di sopra delle due porte laterali. L'insieme del disegno è ragionevole e in generale merita approvazione: non reputerei tuttavia conforme alla storia dell'arte la ricca decorazione di cui si adornano le porte laterali, quasi però fino a gareggiare colla maggiore, nè le pitture introdottevi nel vano degli archi poichè non corrispondono all'epoca che dovrebbero rappresentare.

Ad ogni modo la facciata di S. Simpliciano quale adesso si ricompose, sarà la miglior cosa che in questi anni si sarà compiuta in quel tempio, di cui tanto malgoverno si è fatto. Io me lo ricordo nella mesta sua semplicità prima del 1841; e confesso che quelle lunghe e disadorne colonne, senza verun accidente, quelle volte annerite, quelle cancellate, quei marmi antichi che entro vi stavano, spiravano un che di austero e insieme sublime e venerando, che toccava e commoveva. Allora venne l'Aluisetti, uomo che dall'avere molto studiato, secondo gli dettava il suo meschino criterio, diceva, come il Bresciano Corbellini, di essersi formato nell'architettura un *gusto tutto suo*, e diceva il vero, e l'esito pur troppo lo giustificò.

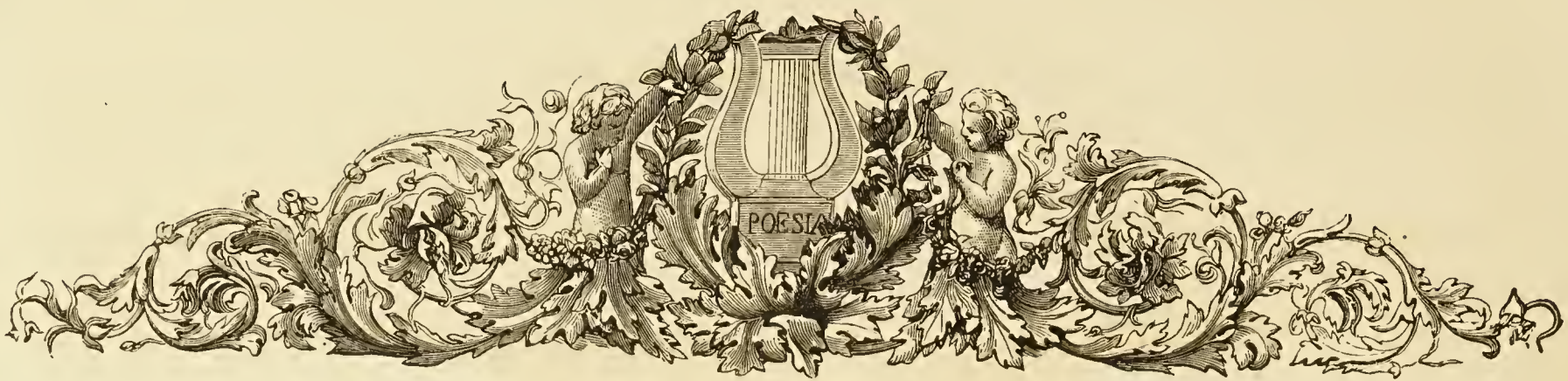
Allora del poco antico che rimaneva in S. Simpliciano volle farsi un moderno a colori vivaci, oro e festoni; allora furono ingrossati i piloni per ridurli tutti uniformi, applicativi capitelli di stucco perchè sembrava male non ne avessero punto, eretto uno smisurato altare, e perfino sovrapposti capitelli di stucco a qualche antico di pietra; avanzo della fabbrica del secolo XII. Allora veniva collocato nella maggiore cappella un brutto e sproporzionato altare, venivano distrutti alcuni piloni nello sfacimento dei quali uscirono iscrizioni romane e due preziosissime cristiane che avrebbero dovuto rimanere nella chiesa ed invece si lasciarono andare; uscì pure una figlina di Re Agilulfo, la quale accennava probabilmente ad una riedificazione del tempio fatta ne' giorni di quel re convertito:

REG. AGILVLF.
PRECPR.

E dopo di allora?... Si riattarono due o tre cappelle in uno stile difforme tra loro, difforme da quel della chiesa: l'ultima poi presso alla porta destra in uno stile indefinibile, impossibile. Delle ultime nuove fatture, delle decorazioni, meglio è tacere.

Eppure in un cotal fare si sono spese più centinaia di mila lire, che possiamo dire inconsultamente sprecate.

Oh! pensate a quella vasta basilica modestamente severa che vedevamo innanzi al 1841, a quell'antico chiostro che vi sorgeva presso, e in cui splendevano magnifici affreschi del Borgognone, scrollato non ha molt'anni, per erigervi invece quel meschino ricetto di soldati che ora osserviamo! Ma entriamo in questo..... e vedremo il bellissimo portico a colonne binate, innalzato dal nostro Seregno (1563) inquinato ora dal lezzo delle attigue stalle, ammorbato dall'arsiccio della ferratura dei cavalli; ritorniamo quindi coll'occhio per entro alla nuova chiesa senza gusto, senza stile, senza uniformità, fatta simile a un simulacro di carta pesta e concludiamo: Povere arti! Povera patria!

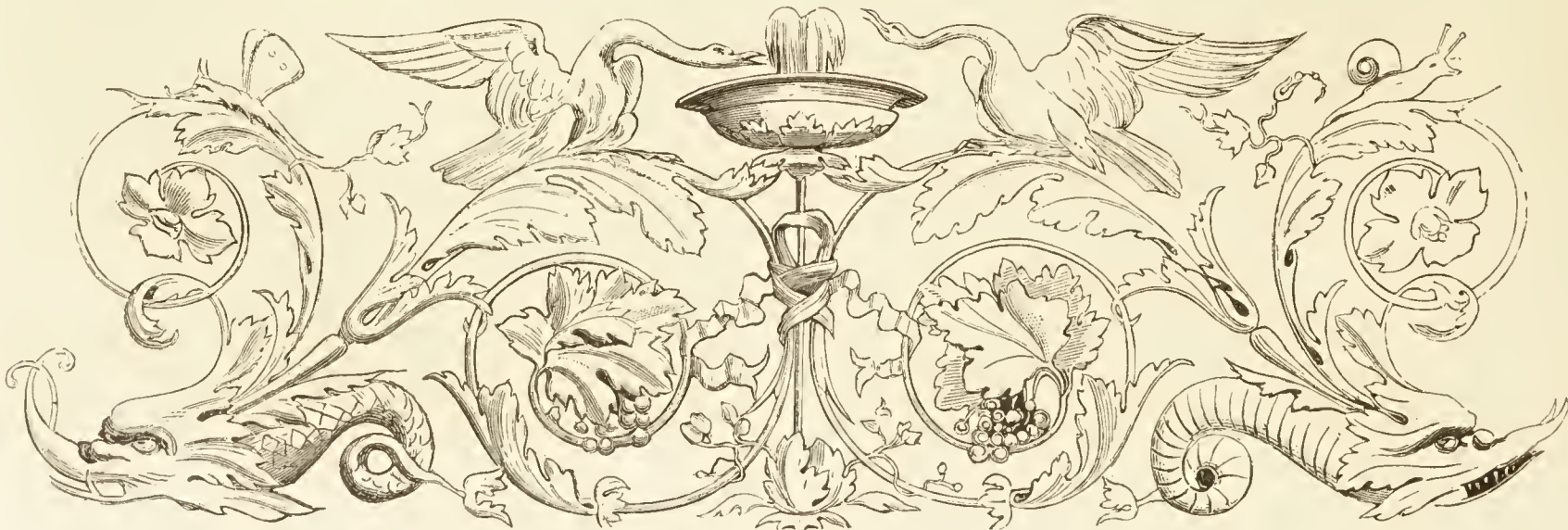
M. Caffi.

FOGLIA D'AUTUNNO

Sul ramo tuo materno
Nascer ti vidi, o fronda,
Sul dechinar del verno;
Quando il raggio del sol lucido corre
Sovra l'erba novella,
E la valle sorride, e all'aura tepida
Ronzando va infra i silenzj l'ape,
E s'allegra su i fior' la farfalletta;
Poi, quando immoto il sol stava sul cielo,
Saettando le messi in sul meriggio,
Tu pur languivi, o fronda giovinetta;
Ed io stanco venìa
A rivederti sul tramonto fosco;
Chè tanti affetti a te la fantasia
Avea fidati; e come
Cosa animata, io t'avea posto un nome.
Sul muto loco istesso,
Dove stranieri monti, e le marine
Scopro, ed il lido che s'incurva, sparso
Di ville liete allo splendor d'autunno,
Torno, e ti veggo, impallidita fronda,
Come volto dimesso
Di fanciulla, cui duol primo fà forza.
Ogni albero si spoglia
Già di sua veste, e lento
Al primo freddo vento
Si scôte il ramo; già le tue compagne
Ad una, a tre si staccano, tremando,
Già s'affidano all'aure,
Ed esulanti van per le campagne;
E tu sei sola, fronda poveretta,
Qual valle mai, qual loco ermo t'aspetta?
Se mai a solinga rondine
Umano accento fosse dato e senso,
Ad essa, o fronda mia, t'affiderei;
E vola, le direi,
Là dov'io nacqui, dove
Splendido il raggio piove
Su la terra del Sol, poi quando a sera
Vedrai una vaga imagine,
Fra le nebbie spïar la prima stella,
A cui di me favella,
Sul di lei crine, o rondine,
Lascia cader la fronda;
E appendi il molle nido
Di sua campestre casa in su la gronda.
Su quella gronda cara,
Mentre intessi flessibili virgulti
Del timo del giardino,
Con le piume delle mie colombe,
Disciogli, o rondinella, la tua voce,
Nel canto vespertino;
Abbi tanto poter quanto il mio core
Intimo e ascoso, a lei tutto disveli;
Ma tu, se indarno aneli
Dir tante cose, questo sol dirai:
Fanciulla pensierosa,
Ti parlerà di lui
Questa che lui mi diè fronda amorosa.

CALCEDONIO REINA.

CANTO DELLA NAIADE

Mia stanza è l'onda;
M'è posa il candido
Fior di Ninfea;
Fiume non crea
Perla più monda
Di quante il morbido
Crine mi cingono,
E mi discendono
Sul colmo sen.
Guizza tranquillo
Presso me l'agile
Pesce d'argento;
Lievi ne sento
Farmi titillo
Le pinne e gli aliti,
Mentre sul talamo
Si svolge il tepido
Flutto seren.
Vieni, t'aspetto,
Per te si schiudono
Queste mie braccia;
Vieni, e t'allaccia
Al niveo petto!
Vien tra le cerule
Cortine a tessere
Queste vaghissime
Mie chiome d'ôr!
Serbo un anello
Foggiato d'aliga,
A cui tenaci
Di spirto baci
Furon suggello;
Vien, ci fia pronuba
Quaggiù la mellea
Luna specchiantesi,
Vien, dolce amor!

F. AMARETTI.

ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA

Di alcuni modelli per orificeria del prof. Luigi Romoli di Firenze.

Nel lungo soggiorno fatto in Londra dal prof. Luigi Romoli, moltissimi furono i lavori artistici, che egli eseguì in quella immensa metropoli; ma siccome troppo lungo sarebbe l'enumerarli, così mi piace chiamare l'attenzione degli intelligenti sopra alcuni elegantissimi modelli per oreficeria sullo stile del Cellini, che egli disegnò e formò in cera per varie di quelle magnatizie famiglie. — E siccome sono appunto i buoni modelli che fan difetto ai nostri orefici per eseguire eleganti serviti per mense signorili, così con maggiore compiacenza vengono riprodotti alcuni di questi disegni, dei quali non saprei a chi dare la palma', essendo tutti di un incontestabile buon gusto.

Il primo fra questi è una fruttiera rappresentata da un albero pieno di poma, che sostiene una graziosa paniera. Cinque puttini desiderosi di arrivare a quei frutti succulenti, facendosi sgabello l'uno all'altro s'arrampicano sul fusto di tale albero in cima al quale vedesi già inerpicato altro paffutello puttino che mostra un pomo conquistato ai suoi affaticati competitori. — Meglio di qualunque descrizione basterà l'osservare la riproduzione di questo modello per convincersi della sua bellezza. Alta centimetri 40 tale fruttiera fu eseguita per commissione del conte Beauchamps di Londra. Non so ristarmi dal descrivere appresso un vaso da crema con ornati e mascheroni e con un serpe attorcigliato che minaccia un grazioso puttino inerpicato sul culmine dell'ansa, e che esterrefatto dalla vista di quel rettile, non sa però vincere la ghiotta bramosia della crema contenuta nel recipiente. — Bene immaginato e meglio eseguito si è l'insieme di questo vaso il quale rammenta i bei modelli di argenteria dei secoli passati, e dimostra che il gusto degli Italiani si rivela sempre quantunque volte le circostanze gli sono favorevoli. — Un tale oggetto fu eseguito per commissione del nobile Lord Stanford di Londra.

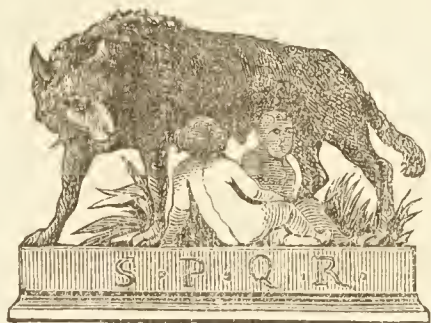
Dirò altresì di due elegantissime saliere, alte centimetri 10, che furono parimente eseguite per commissione di altro gentiluomo inglese Lord Stanfield.

L'una di esse rappresenta un puttino in ginocchio che regge una cestina: * — nell'altra è simboleggiato altro puttino che sostiene una conchiglia sulle spalle. Le loro belle proporzioni, l'accurato disegno, e la disinvolta esecuzione indicano chiaramente quanto e come sia sentito il bello dal valente artista che seppe modellarle.

Per ultima accennerò un'anfora da vino, la quale sebbene di cristallo, pure è tutta ricoperta di pampini e grappoli di uva condotti in argento. L'ansa vien formata dai tralci della vite che coprendosi man mano di foglie e frutti giungono a comporre il coperchio dell'anfora stessa. Questo elegantissimo modello fu eseguito per commissione di Lord Stanley di Londra. Giova avvertire che la montatura in argento si scollega tutta, e da agio di poter pulire il cristallo dell'anfora ogniqualvolta lo richieda il bisogno.

Mentre duole che niuno di questi bellissimi modelli creati da mente e mano italiane, possa essere fatto per commissione nazionale, ci conforta d'altra parte il vedere che i nostri artisti possono e sanno fare quanto qualunque altro straniero, e che soltanto per difetto di adeguate commissioni rimangono ineseguite tante belle produzioni del loro ferace ed intelligente talento. A chiunque si faccia ad esaminare la venustà delle forme, la castigata purezza degli ornati, la bella armonia di tutte le parti di questi importanti modelli, sarà facile il persuadersi che dobbiamo grandemente rallegrarci coi nostri artisti, perchè sempre si sono piaciuti di mostrare, che il genio istintivo dell'arte, l'impronta del vero buon gusto, sono patrimonio avito degli Italiani, del quale mai furono diseredati. Dobbiamo poi saper buon grado a quelli, che, come il Romoli, avendo dovuto chiedere agli stranieri ospitalità ed assistenza non appena videro la loro patria redenta a nazione, ad essa fecero ritorno nella ferma fiducia di non dover mai aver ragione di lamentare gli anni passati sotto estraneo cielo. Festeggiamo pertanto questo loro ritorno, e profittiamo del loro ingegno e del loro buon volere, onde tante loro belle ispirazioni possano essere tradotte in fatti che sempre più mantengano chiaro il lustro dell'arte italiana.

D. C. Finocchietti.

(1) Ne sarà pubblicato il disegno nella dispensa di dicembre a piedi della pagina portante l'*Elenco de' Collaboratori*. — Gli altri disegni descritti compariranno man mano nella nostra Rivista.

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI
IN MILANO

RIVISTA

Continuazione e fine vedi dispensa di Settembre.

VII.

I numerosi dipinti esposti in Milano si possono dividere in due grandi gruppi: da una parte lombardi, parmigiani, modenesi — dall'altra napolitani e piemontesi. Non posso tener conto de' veneti, de' toscani, de' romani perchè non concorsero in numero conveniente: e quei pochi che esposero si possono rannodare ai due gruppi suddetti. — Le mie osservazioni — giova ripeterlo — si restringono unicamente a quanto venne presentato alla mostra di Milano, dal cui recinto non è mia intenzione uscire un sol momento.

Il primo gruppo è rappresentato da una schiera di artisti, importante per numero e per valore, la cui espressione più elevata si riassume nei fratelli Domenico e Girolamo Induno. — Questi due insigni artisti esercitarono una influenza notevole per lo spazio di circa venti anni sulla scuola Lombarda, e, in generale, su tutto il settentrione d'Italia. Essi trattarono soggetti di *genere* con tanta eleganza di forma e gaiezza di tinte da essere di buon'ora annoverati tra' più popolari artisti d'Italia. Ebbero molti seguaci; ma nessuno riunì tutte le loro qualità.

Il secondo gruppo ha il suo punto di partenza in Domenico Morelli — il capo scuola dell'arte contemporanea — a cui evidentemente si rannodano i più importanti dipinti storici dell'Esposizione. — La moderna scuola napoletana è ispirata completamente dal Morelli: come non pochi egregi artisti delle altre provincie camminarono sulle orme di lui, prendendo norma dai progressi immensi che egli fece fare all'arte de' nostri tempi. — La scuola piemontese sembra che abbia seguito, più da vicino e più compatta, il Morelli; con risultati stupendi, che furono una sorpresa per coloro che ignoravano gli ostinati e perseveranti studi di quegli egregi artisti, i quali alla mostra di Milano occupavano un posto assai distinto.

VIII.

Pagliano e Mosè Bianchi sono due artisti che vivono a Milano; ma si distaccano completamente dal gruppo lombardo. Essi vanno considerati tra gli artisti della scuola piemontese, perchè come questi seguirono il Morelli nelle sue faticose e fortunate ricerche. — Gli artisti — è cosa generalmente adottata — vanno classificati per scuola non per nascita. Chi può sostenere che lo *Spagnoletto*, non appartiene alla scuola napolitana, sebbene nato presso Valenza in Ispagna?

Mosè Bianchi è, senza contrasto, uno de' più forti campioni dell'Arte. Pochi, al pari di lui, ebbero il coraggio di romperla del tutto col mondo accademico e seguire senza reticenze il grande movimento dell'arte moderna. I quadri di lui, esposti in Milano, sono di una forza e di una superiorità incontestata. Della — *Monaca di Monza* — ho già parlato; ma anche gli altri resistono alla più

severa critica ed appagano i più sottili e difficili osservatori. Il Bianchi conosce le più intime risorse dell'arte; ha largamente misurato tutta la estensione de' progressi fatti a' giorni nostri.

Eleuterio Pagliano è nato piemontese: può staccarsi dal gruppo lombardo senza discussione. Egli acquistò rapidamente fama di bravo artista. Con la — *Figlia del Tintoretto* — si gettò anima e corpo nelle ricerche moderne: fu grande il risultato ottenuto. Nel — *Maramaldo* — mi pare abbia voluto fare qualche concessione al gusto dominante nel paese in cui vive. Nel — *Maramaldo* — vi sono grandi pregi, degni di un vero artista; ma io non preferirei la via per la quale si è messo il Pagliano con questo bellissimo dipinto: gli consiglierei ad essere, come il Bianchi, più geloso delle conquiste da lui fatte nel campo dell'arte. Ei trovasi in posizione da imporre la sua *maniera* al pubblico, anzi che inspirarsi a tendenze che non appartengono alle più elevate e serene regioni dell'arte.

Se il mio ragionamento non fosse circoscritto alla Esposizione di Milano, non poco dovrei dire di quel fortissimo ingegno di Filippo Palizzi, del Bertini e di altri per meglio determinare certi criteri intorno al movimento artistico de' nostri tempi. È forza lasciare dei vuoti che il lettore intelligente saprà sicuramente colmare.

IX.

È giustizia fermarsi alquanto intorno ai lavori esposti dai piemontesi, il cui progresso costituisce, secondo me, il fatto più rilevante della mostra del 1872.

I piemontesi in brevissimo tempo, con quella perseveranza che è carattere spontaneo dei Subalpini, si sono abbandonati alle più fine ricerche dell'arte contemporanea. Non avendo guaste tradizioni a combattere, raggiunsero con poca lotta i segreti più riposti della pittura. Avevano sgombra innanzi la via e non tardarono ad accampare strenuamente nelle ubertose regioni dell'ideale moderno.

I dipinti che i piemontesi esposero a Milano sono ricchi di colore e di luce: al pari de' napolitani, essi, inclinano ai soggetti storici e al *paese:* nella ricerca di nuove *linee* sono moderati e ragionatori: respingono inesorabilmente ogni *mezzuccio*, per lusinghiero che sia, quando non scaturisce dal concetto della composizione che vagheggiano. Talora — e non è sovente — nel soggetto non cercano una grande idea: si propongono risolvere un problema di colore o di luce: ma la interpretazione del vero è *resa* così bene che si resta pienamente soddisfatti e non si domanda altro all'autore. — Osservate bene la — *Passeggiata in Firenze, Lung'Arno nel secolo* XVI — di Lorenzo Delleani. Vedete quanta verità in quei numerosi gruppi a piena luce — quanta esattezza e rivendicazione di costumi — quanta conoscenza di prospettiva aerea — quanta sapienza nel distribuire le ombre. Il Delleani con questo dipinto di modeste dimensioni fermava l'attenzione seria dei più intelligenti osservatori.

Il — *Lavater* — di Alberto Maso Gilli è un dipinto ammirevole per ricerche finissime, e sebbene rappresenti un personaggio storico deve collocarsi nella categoria stessa in cui ho annoverato il quadro del Delleani. La storia vi è come pretesto: in realtà il Gilli voleva eseguire un movimento di luce come lo aveva in mente, e non poteva farlo con miglior risultato.

Non così — *Un Idillio a Tebe* — di Giulio Viotti. Con le sue due belle figure grandi al vero, il Viotti non ha riprodotto alcun personaggio storico; non ha voluto rappresentare verun fatto determinato della storia orientale; ma ha saputo con un pensiero astratto cogliere una idealità che rivela tutta una storia! Il Viotti, come il Cammarano, ha dimostrato mirabilmente che non basta la rappresentazione di un personaggio o di un fatto storico per fare un quadro *veramente storico.* Senza una idea fondamentale, fecondatrice, anche un quadro di personaggi storici può diventare un *quadro di genere*, o, al più, una *illustrazione.*

Nel paesaggio l'elemento piemontese si è spinto ugualmente innanzi più che non si sarebbe pensato. Ho già parlato, nell'altro articolo, di alcuni; ma ve ne sono altri, come il Ghisolfi, il Benisson, il Corsi marinista. Merita poi un attento esame il — *Viale nel Parco* — di Marco Calderino. Questo dipinto fa grande onore alla scuola piemontese. Il Calderino si presenta come un artista completo, ricco di studi, di energia, di talenti: il suo quadro era uno dei più notevoli dell'esposizione per evidenza di luce; per disinvoltura e fluidità di pennello; per sicurezza di *toni;* per solidità di colore. Nelle grandi masse di ombre, pochi artisti sanno serbarsi ugualmente luminosi come il Calderino.

Pe' quadri di *genere* e per le minori branche dell'arte pittorica pare che i piemontesi non abbiano grande predilezione. La loro meta è la grande Arte: mirano a cogliere la verità storica nelle sue manifestazioni più ideali; a sorprendere la natura nelle sue più schiette rappresentazioni. Essi percorrono in Arte la loro parabola ascendente: perocchè la storia insegna nei periodi di decadenza l'ingegno fissarsi alla pittura di *genere*, ai *fiori,* alle *caccie*, ai *frutti,* alle *bambocciate.* Il genio ne' suoi fecondi risvegli non mira che al sublime e vi giunge irresistibilmente per le vie più splendide. — Il progresso della scuola piemontese è ormai un fatto incontestato: l'Italia deve salutare con orgoglio l'apparire di sì forte falange nel campo dell'arte.

X.

Dopo quello che ho detto è facile colpire quanto vi è di *comune* nelle differenti scuole d'Italia e le tendenze peculiari a ciascuna.

I restauratori del gusto nella prima metà del nostro secolo trovarono avviati per diverse vie lombardi, toscani, veneti, romani, napoletani. Ogni regione faceva chiesuola a parte: tutte erano in preda ad un convenzionalismo che paralizzava parecchi ingegni nati a più larghe ricerche. Le tradizioni delle antiche scuole italiane esercitavano ancora una influenza locale irresistibile.

I primi conati di ribellione al dogma accademico vennero dal mezzogiorno, ove i puristi avevano, a dire il vero, già preparata la via: ma restarono locali per le condizioni politiche d'Italia che favorivano la classificazione regionale. Il carattere nazionale impresso al movimento del 1848 penetrò in tutte le fibre del popolo italiano, e non tardò a ripercuotersi nel mondo dell'arte. Ben presto fu sentito il bisogno di un'arte nazionale, che non fosse nè veneta, nè toscana, nè lombarda; ma italiana. Sostenuti da siffatte tendenze i progressi della scuola napoletana vennero studiati con ardore. Sarebbe contrario alla verità negare gl'inattesi e salutari frutti che se ne raccolsero.

E fu innanzi tutto la scuola del colore che subì una profonda e completa trasformazione: in guisa che nelle

ultime mostre cominciarono già a confondersi dipinti di regioni differenti, fino a parere della medesima scuola.— A Milano questo carattere collettivo fu ancor più apparente, massime tra napoletani e piemontesi, i quali sembra che sieno i più innanzi nella scuola del colore. Ormai tutto induce a credere che una grande scuola italiana sia in via di formazione, avendo a base comune la *tavolozza*.

Resta però ancora qualche cosa di regionale che, secondo me, converrebbe, anzichè distruggere, alimentare con predilezione: perocchè grande sarebbe il vantaggio che risulterebbe dal tener deste certe qualità locali; che per essere spontanee avrebbero un valore rilevante nel grande edificio che si vuol costruire.

XI.

Da quanto si è potuto studiare alla mostra di Milano, sembra che piemontesi e napoletani abbiano inclinazione maggiore alla *pittura storica* e al *paese*. I lombardi sono innanzi a tutti per la pittura di *genere*, per gl'*interni* e per gli altri rami minori dell'arte.

Veniamo agli esempi.

De' piemontesi come pittori *storici* e *paesanti* ho già parlato innanzi. Anche i napoletani, tranne qualche eccezione di poco conto, non mandarono che *quadri storici* e *paesi*. — Aggiungete al Morelli, ed a quelli di cui si è già discorso, i dipinti di tutti gli altri napoletani ed avrete una serie di quadri che darà gran risalto a ciò che ho detto intorno alle tendenze particolari di questi artisti.

Pochi soggetti hanno tanto fatto parlare quanto — *Le tavole di proscrizione*, del Boschetti. —In realtà il mondo romano poche volte fu riprodotto con eguale evidenza. Il giovane artista ha dovuto cacciare dalla mente tutte le viete tradizioni, tutti quei sistemi preconcetti con cui ci avevano abituati a considerare il popolo romano. Quei tempi di dissoluzione sociale che si riassumono nelle proscrizioni Sillane, vennero colpiti dal Boschetti come nessun storico seppe farlo. I suoi romani sono veri romani, e non vennero presi a imprestito dalla collezione di *statue dipinte*, regalateci dalla scuola di David! — Il *Pindaro* di Giuseppe Sciuti, comprato dalla Commissione, ha gli stessi pregi. Anche lo Sciuti è giovane: anch'esso ribelle a tutte le tradizioni che non sono in armonia col progresso de' tempi. Il suo dipinto è degno di una fantasia elevata, di un'anima ardente che vuole ad ogni costo trasfondere nel pubblico le sue gagliarde impressioni. Forse è la prima volta che i Greci sono rappresentati e vestiti da Greci: nè forse la vita pubblica ateniese fu mai indovinata con pari grandezza di soggetto. — Il *Salomone*, del Marinelli, è un dipinto molto serio: si trattava di sviluppare un grande soggetto che a ben rappresentare l'autore calcolava sulle risorse della sua tavolozza. Certo il Marinelli non è venuto meno a se stesso. — Saverio Altamura è un gran nome. Egli avrebbe potuto mandare uno de' suoi stupendi lavori che gli fanno occupare un posto tanto elevato nell'arte moderna: ha mandato invece un quadro di più modeste dimensioni. Il suo nome era da tutti pronunziato con rispetto ed ammirazione. — *L'ammiraglio Caracciolo*, del Tancredi, è una scena commoventissima, e va annoverata tra i dipinti meglio *pensati*. Anche qui la storia serve ad una grande idea. Il Caracciolo non è in realtà il protagonista: il quadro rappresenta veramente la natura umana annientata dal tradimento, nell'atto stesso del suo trionfo! — Nel suo — *Garibaldi* — il Russo ha dovuto superare non poche difficoltà per uscire dalle proporzioni di *un ritratto;* per non cadere in certe imitazioni assai trite e volgari. È riuscito benissimo nel suo intento. Dicasi lo stesso del Mazzia pel suo — *Dante*. — Il Maldarelli non si stanca de' suoi bagni pompeiani. Qualcuno gli dà torto, perchè, volendo, egli può correre via migliore.

Sebbene Edoardo Tofano non abbia mandato a Milano che una mezza figura di donna, grande al vero, pure il pubblico ha potuto valutare tutta la sua bravura e le fine ricerche in cui si è spinto con tanta diligenza. A coloro che sono addentro nei segreti dell'arte la tela del Tofano fa molto *pensare :* perchè pare aver egli voluto dimostrare fino a qual punto si possa spingere la fluidità del pennello senza nuocere la solidità dell'*impasto :* fino a qual punto la *nota* del colore può esplicare il sentimento intrinseco del soggetto.

XII.

Discorriamo del paesaggio. — Tutti hanno ammirato i tre dipinti del Rossano. *Il tramonto* — è di un effetto sorprendente. Di *tramonti* ne sono coperte le pareti di tutte le pinacoteche pubbliche e private ; ma questo del Rossano è nuovo affatto. Ripeto le stesse cose pel — *Chiaro di luna*. — Finora gli effetti di luna si ottenevano con le grandi masse di scuri profondi in opposizione di pochi getti luminosi. Il Rossano ha studiato questi effetti alla grande scuola della natura, e ha scoperto che non sempre quell'astro gentile produce contrasti così violenti di colore; che non sempre al lume del suo raggio si tradisce e si uccide: qualche volta si ama e si vive: in guisa che con una intonazione chiara, con ombre tenerissime e trasparenti il Rossano ha potuto ottenere un risultato nuovo e di effetto sicuro.

Di Dalbono ho già parlato come pittore storico; ma egli è pure valentissimo paesista. A Milano mandò delle piccole marine di una rara bellezza, da cui coloro che non conoscono la potenza del suo pennello nel trattare siffatto genere di pittura, hanno potuto formarsi una idea piena del suo valore. Edoardo Dalbono è ancora giovanissimo, ma si è già collocato in prima linea tra i valenti artisti dell'epoca nostra.

Il Mancini espose — *Un uragano* — e — *Gli zingari*. Questo secondo dipinto rappresenta una scena desolante con tanta forza di sentimento da raggiungere l'altezza di un quadro storico. Il Mancini vi mette innanzi due creature umane squallide, abbandonate nell'ampia solitudine di vastissime pianure: due esseri viventi, privi di tutti i vantaggi sociali; a cui è concesso il solo privilegio della miseria: condannati dalla società a formare quasi un anello di concatenazione tra l'uomo e il bruto!

Paolo Cortese si distingueva, come sempre, per poesia, per novità di linea, per fermezza di stile. — Il De-Nittis nelle scene del Vesuvio è ammirabile pel modo con cui concilia l'orrido di fenomeni vulcanici con la bellezza incomparabile del cielo di Napoli. Le sue *figure* sono molto accuratamente *finite*, come pochi sanno farlo. — Marco De-Gregorio continua a studiare con l'ardore di un neofita e progredisce sempre. —Il Tedesco ed altri ancora dovrei citare; ma nol consente il limite che mi è imposto. La rassegna che ho fatto mi sembra però dia la stregua per misurare la tendenza pronunziata della scuola napoletana per la *pittura storica* e pel *paese*.

XIII.

Molti erano i dipinti di autori lombardi all'esposizione di Milano. Il pubblico però era affollato assai più innanzi alle tele di Girolamo e Domenico Induno, del Chierici, del

Valaperta, del De Albertis, del Rossi e altri pittori di *genere*. Domandate a tutti coloro che hanno visitata la mostra, e quando parleranno degli artisti lombardi vi ricorderanno subito: *Il capitolo primo* — *I Pifferari* — *La Pittrice* — di Girolamo Induno, e poi — *Il Monte di pietà* — un'altra — *Pittrice* — *L'Artista nomade* — *La Modella* — di Domenico Induno. In realtà non è possibile dimenticare così presto l'impressione che producono questi quadretti dipinti con una straordinaria bravura e con un talento quasi unico. — Chi volete che non vi parli dei quadri di Gaetano Chierici — *La pappa* e *La madre ammalata?* — È facile dimenticare tutta la serie dei paesisti lombardi, ma — *La pappa* — del Chierici è impossibile! In realtà questi dipinti sono di una superiorità incontestata. — Luigi Rossi è giovane ancora; ma quali speranze non si debbono concepire di lui quando si osserva il suo bel dipinto — *In assenza dei padroni?* — *I facili ammiratori* — di Francesco Valaperta è un quadro stupendo per forza di colorito, per evidenza e spontaneità di espressione. — Quando una scuola vi presenta una serie di quadri di *genere* di simil fatta non si può negarle in alcun modo la sua specialità e la sua particolare attitudine nel trattare cotesto ramo di pittura.

Anche gl'*internisti* del gruppo lombardo sono valentissimi e in numero tale da dimostrare nettamente la tendenza della scuola. — Luigi Bisi espose una serie di sette dipinti che rappresentano monumenti di Milano, Firenze, Basilea, con un fare disinvolto e robusto da non temere molti rivali. — Napoleone Sommaruga si è occupato molto di questo genere. De' suoi tre interni, che sono tutti commendevoli, evvi — *Il coro di una chiesa di stile gotico* — con una macchia di colore assai bene studiata. — E così il Cavenaghi, il Caironi ed altri molti che costituiscono un insieme di una evidente preponderanza sugli *internisti* delle altre scuole, presenti a Milano. Emerge però sopra tutti per vigoria e libertà di pennello in sifatto genere Filippo Carcano, Il *Suo interno di S. Maria a S. Celso* è una pittura potente.

Viene il turno dei pittori storici e paesanti lombardi. — Dell'Hayez ho già parlato. — Il Bianchi e il Pagliano ho già collocati al posto che mi pare loro appartenga. — Quelli che restano, lo Scuri, il Fontana, il Michis, il Rinaldi e qualche altro, sono certamente de'bravi artisti; ma non costituiscono un insieme della importanza de' due gruppi sopra discussi, de' pittori di *genere* e degl'*internisti*. — *Il transito di S. Giuseppe* — di Enrico Scuri è quadro di altri tempi che non può entrare più in lizza con i dipinti moderni. — I quattro dipinti di Pietro Michis — *Scherani delle bande di Carlo V che depredano l'avello di Giulio II* — *La vittima della matrigna* — *L'addio alla sposa* — sono i migliori. — *Il cantore Casella* non è di ugual forza. In tutti e quattro vi è però qualche cosa che tiene ancora legato il Michis al periodo di transazione da cui siamo usciti da un pezzo. — A me pare che Alessandro Rinaldi trovasi nelle stesse condizioni, mentre avrebbe maggior fuoco di composizione e brio di colore. — Non così Roberto Fontana, il quale ha fatto del cammino nell'arte moderna, non dico con la sua — *Beatrice Cenci* — ma col bellissimo dipinto di brevi dimensioni — *Ispezione alla persona della fidanzata.* — Questo dipinto rivela nell'autore un ingegno capace di entrare nell'atmosfera dell'arte moderna e sapervi cogliere buoni frutti. — Il Massarani è un dilettante che ha saputo trovare un buon soggetto e svilupparlo con intelligenza — *La distruzione della biblioteca d'Alessandria.* — Il quadro manca di prospettiva lineare, ma ha molti pregi, ed il pubblico apprese che tra i dilettanti lombardi vi è un altro artista.

Dirò subito dei paesisti.

XIV.

La scuola del *paese* è completamente trasformata. Lo studio del vero ha capovolto tutte le teorie accademiche. Vi è ancora taluno — e peggio per lui — che lamenta il fare moderno che si basa sul fondo del quadro; a cui sembra strano il vedere talvolta gli ultimi piani così robusti di *tono* in rapporto ai piani anteriori; a cui spiace il *lasciato* di certe figure e di altri corpi ai quali in altri tempi si sacrificava il rimanente del quadro. Un tempo vi erano artisti — e forse ve ne sono ancora — che disprezzavano il *paese* come indegno della *grande arte* e chiamavano i paesisti a fare i fondi dei loro quadri. Oggi si parte da un punto opposto; l'*ambiente* è la base del quadro: tutto il resto è subordinato in guisa che il fondo con gli ultimi piani stabiliscono l'accordo principale, a cui si debbono rannodare tutti i corpi che *macchiano* il fondo per *luce* o per *tono*. In una parola, il paesaggio tende oggi a invadere tutti gli elementi dell'arte pittorica.

In generale tutti i *paesi* mandati a Milano da' Napolitani e Piemontesi erano pienamente ispirati a siffatti progressi. Non si può dire lo stesso di tutti quelli esposti dal gruppo lombardo. Il Valentini — per esempio — è un artista notevole: i suoi quattro dipinti sono una prova di più del suo talento, massime nella — *Strada in un bosco* — e nel — *Bosco aperto;* — ma non ha saputo abbastanza sbarazzarsi dalle vecchie tendenze. — Girolamo Trenti è stato molto lodato per i due quadri — *Altri tempi* — e — *Poesia* — non così per — *Realtà, campagna mantovana* — che è stata giudicata d'intonazione manierata. — Carlo Mancini è un artista di molto merito: la sua grande tela — *Le frane di Bellaguarda, presso il Po* — è condotto con ardimento e con larghezza di stile; ma il colore è troppo infuocato, degenera anch'esso nel manierato. — L'Ashton, il Dovera sono per la stessa via. — Luigi Steffani si è spinto più innanzi e piace il suo — *Cantiere.* — Giuseppe Puricelli è pieno di forza e di verità, il suo — *Cascinale* — e la — *Fanciulla intenta al lavoro* — sono assai bene eseguiti ed hanno un carattere più moderno. — Sebastiano De Albertis è molto accurato, massime nello studio degli animali. — Merita un posto distinto in questa rassegna il conte Borromeo, il quale apprese dall'illustre Filippo Palizzi le grandi risorse dell'arte moderna. Il Borromeo è un dilettante, ma vale assai più di molti che hanno il solo nome di artisti.

Tra paesanti delle altre provincie meritano di essere ricordati il Ciardi, il Quarena, il Signorini, il Tiratelli, il Deavendano. — Per i *fiori* mi pare che riportasse la palma Maria Michis di Milano. — Per gli *acquarelli* il Tofano, il Dalbono destarono grande interesse. — Per i ritratti il Morelli si elevò sopra di tutti con quello del *Wonviller figlio*, il quale venne considerato una delle opere capitali dell'esposizione. — Il Marinelli si distinse anche in questo genere, come pure Felice Zennaro di Pellestrina e il Pontremoli. Non meno il Desanctis e il Bompiani.

XV.

Sono al termine della mia rassegna sulle opere di pittura esposte a Milano. Maggior spazio avrei desiderato per svolgere con più chiarezza le mie idee, per esaminare più convenientemente parecchi pregevoli dipinti su cui ho do-

vuto fermarmi di volo; per discorrere di altri che la brevità mi ha fatto mio malgrado tralasciare. Ad ogni modo mi sembra aver abbastanza determinato i caratteri generali della mostra di Milano, dai quali discende una verità di cui tutta la nazione deve compiacesi: vale a dire che le diverse nostre scuole accennano tutte a una grande scuola italiana, senza perdere la fisionomia individuale: la qual cosa non può tornare che a vantaggio grandissimo delle forze collettive congiunte in una vasta manifestazione nazionale!

TEODORO PATERAS.

CARTEGGIO.

CORRISPONDENZA DI GENOVA

Apertura dell'Esposizione dell'Accademia ligustica — Riforme nell'insegnamento — Società Promotrice.

Caro Biscarra,

Eccomi ai vostri cenni con una rapida rassegna sulla Esposizione di Belle Arti, che si aperse in Genova il giorno 3 novembre.

Con il solito intervento delle Autorità (e quello del nuovo Prefetto comm. Colucci, che è una figura simpatica e mostra molto interesse per le arti il march. Manfredo da Passano lesse uno stupendo discorso per la solenne distribuzione dei premi agli alunni della Ligustica; dico stupendo perchè non era dei soliti accozzamenti di parole, o di frasi infiorate, ma una ben concatenata successione di idee vertenti sullo stato presente delle Arti e dell'Architettura in ispecie, con l'esposizione dei bisogni di miglioramento in ciò che occorre e dei mezzi pratici da adottarsi, rendendo in pari tempo ragione di quanto l'Accademia di Genova ha fatto e dei frutti che si ripromette di cogliere col suo nuovo ordinamento di studi. Distribuite poscia le medaglie a chi le aveva meritate ebbe fine la cerimonia, non senza però che io rimarcassi lo scarso numero di quelle onorificenze. Ciò mi fece alquanto meraviglia, ma ne riconobbi tosto la ragione quando lessi una specie di preambolo negli Atti dell'Accademia, ove fra le molte e belle cose si diceva che erano stati aboliti i soliti concorsi annuali e si era stabilito di non incoraggiare con medaglie chi studiava per divenire artista nel più ampio significato della parola, giacchè l'amore all'Arte doveva bastare senz'altro inopportuno eccitamento, onde quel genere di premiazioni era riserbato soltanto nelle scuole elementari ed in quella di disegno applicato alle industrie. Io approvai, e non dubito che approverete anche voi e tutti quelli che sono convinti che le medaglie non hanno mai fatto un artista. Sotto questa buona impressione, e l'altra del discorso del Da Passano, entrai nelle sale ove sono esposti i saggi degli Allievi, fiducioso di trovare qualche cosa di nuovo e di interessante. In verità non fui disingannato e riconobbi un nuovo ordinamento di studi che non ha riscontro in nessuna altra delle nostre Accademie in Italia. Sarebbe troppo lungo darvene un dettagliato ragguaglio, ma voi che avete pubblicato la versione italiana dello Schreiber, che conoscete i libri del Selvatico, che siete edotto di tutto quanto si scrisse da uomini competenti sul tema dello insegnamento, immaginate che sono ordinate e messe in pratica le loro idee con quelle abbastanza nuove e razionali di chi, come seppi di certo, da lunghi anni, con molto senno e non meno fatica è giunto a farle trionfare. Egli è a felicitarsene col ligure istituto ed in modo speciale col sig. Dafour, che è il più strenuo campione di quelle riforme, che hanno base nel connubio della scienza coll'arte, del vero col bello, della disciplina colla libertà. Io vi assicuro che se tutte le nostre scuole in Italia fossero informate a questi principii, i Congressi non avrebbero ulteriormente ad occuparsi del tema dell'insegnamento accademico se non in cose di dettaglio, ed il Governo spenderebbe meglio quelle somme che stabilisce in proposito, mentre le Arti ed il paese ne sarebbero di gran lunga avvantaggiati.

Ora della scoltura e della pittura appartenenti alla Società Promotrice, la quale, come d'uso, apre la sua mostra con quella della Ligustica.

Chi fa gli onori della Esposizione è la statua del Monteverde, che s'intitola *Le prime ispirazioni di Cristoforo Colombo*, una delle sei repliche che furono ordinate dal 1870 in poi. Di questa opera che voi conoscete e, che tutti conoscono, non occorre parlare se non per dire, che più si guarda più appare bella ed affascinante.

Il Rota è un giovine artista che pensa molto e che è convinto aver l'Arte una missione, oltre quella di riprodurre il vero, diretta a scopo importante. L'anno scorso infatti si produceva con la figura di un trovatello così atto a destar compassione, che ogni cuore bennato lo guardava con tenerezza; quest'anno il nostro artista, sotto l'impressione dei continui scioperi, delle fumanti rovine di Parigi, della tremenda minaccia di un cataclisma sociale, pone in iscena l'*Operaio*. È un fabbro che ha cessato di battere il martello sull'incudine e ad essa spossato dalla fatica si appoggia. Colla sinistra tiene in mano un pane e colla destra si asciuga dalla fronte il sudore con il quale lo ha guadagnato; con aria tranquilla rivolge gli occhi al cielo da dove spera, e tiene appeso al collo un simbolo per cui dice — sono cristiano. — Questo uomo è l'esempio del lavoro, della pace, della virtù, dell'onore. Bravo Rota pel tuo stupendo concetto e bravo ancora pel modo ingenuo, naturale, evidente con cui lo hai saputo esprimere!

Il Belliazzi espose una testa di giovine, in terra cotta, eccellente studio di vero, che rammenta Donatello e Luca della Robbia.

Vi stupirete se dopo questi tre capi non proseguo a parlare di scoltura, ma quest'Arte alle esposizioni in Genova è sempre scarsamente rappresentata e volendone ragionare a lungo sarebbe d'uopo recarsi ai pii stabilimenti ed al Camposanto in ispecie ove ogni anno si vedono molte nuove ed importanti produzioni.

Dirò qualche cosa sulla pittura, ed anco qui sarò breve quanto possibile; altronde i quadri non sono molti ed i buoni sono pochissimi.

Figuratevi la primavera nelle campagne del parmigiano, coi verdi più svariati e brillanti di quella ridente stagione, figuratevi la luce più smagliante del sole, figuratevi insomma la natura più viva, più rigogliosa, più simpatica ed avrete un'idea di tre paesaggi del D'Avendano. In faccia a quelle tele voi dimenticate di essere chiuso fra le pareti di una sala e vi pare di respirare l'aria pura di quei cari ed ameni luoghi, tanta è l'impressione del vero che vi domina. Se concedete poi il pensiero all'arte, voi vedete un artista che niente affatto preoccupato da sistemi, da abitudini, da ricercatezze, con un colpo d'occhio maestro, con una penetrazione profonda, vede, capisce, ritrae con tanta facilità, con tanta sicurezza da far credere istantanea l'opera sua.

La *Campagna Ligure* dello stesso autore rappresenta una

strada sull'Appennino occupata da un drappello di fedeli che accompagnano il viatico. Questa scena abbastanza mesta di per sè, maggiormente è resa tale dall'effetto di luce, dal cielo e dal vento che soffia con impeto, nè certo vi desiderate in quel luogo in tale momento se vi piace il buon umore, ma all'artista non risparmiereste il meritato elogio della sua distinta bravura.

Una quinta tela del D'Avendano rappresenta *lo scoglio di Garibaldi a Quarto.* Se la macchina del fotografo rendesse nella sua riproduzione il colore e sopratutto vi infondesse l'anima che l'artista infonde nel suo dipinto, vi direi che trattasi di una fotografia colorata, tanto è fedele, tanto è identica al vero, tanto è viva quella scena. Il sole la fa brillare di mille svariati colori, un fresco venticello di tramontana increspa il mare e lo rende del più pronunciato turchino, gli scogli non possono meglio caratterizzarsi nelle loro accidentalità, nella loro ruvidezza, e la modesta piramide in marmo collocata donde il nostro Eroe di Marsala dirigeva la famosa spedizione aumenta l'interesse di quella stupenda opera del poeta della realtà.

Ciò che a riguardo di questi lavori del D'Avendano non può sfuggire all'occhio dell'intelligente, si è la considerazione che gli stessi rappresentando tre località diverse, ognuna delle quali, ha un carattere, una fisonomia, una individualità, direi, così spiccata ed ottenuta con mezzi così disparati, che tutto farebbe credere a prima vista diverso l'autore se un assieme di uniforme bravura non accertasse del contrario.

Lo Sciuti rappresentò una scena assai commovente, che intitola *la carità*, e vi è riuscito molto bene. È una camera ove giace a letto una povera madre malata: essa è assistita da sua figlia, giovine e simpatica, ed un amica è venuta a visitarla. Non è dubbio che la malattia è aggravata dalla miseria, resa manifesta dai mobili, dalle vesti, da un tutto che stringe il cuore e tanto più che pare quella indigenza non sia cosa vecchia, scorgendovi qualche traccia di uno stato meno infelice. Ciò che non manca a quelle creature è certamente la fede perchè in un muro si scorge l'immagine della Madonna circondata da fiori e, chi sa quante preghiere le furono rivolte, quante lacrime le vennero sparse innanzi! E non invano, perchè una simpatica ed elegante signorina, se pure non nasconde un angelo inviato da Maria, è capitata or ora, si è seduta presso la malata e rivolta alla figlia che le sta vicina parla confortando, incoraggia a sperare ed intanto quasi facesse cosa indifferente apre il portamonete e pone con grazia e disinvoltura in mano della stessa qualche cosa che deve giovare per la salute dell'inferma. Questa raggruppata sotto le coltri guarda estatica ciò che si passa e giunge intanto le mani, mentre l'altra donna osserva e par che invidii alla signora il bene di fare la carità. Io vi assicuro che questa bella azione è espressa così bene col pennello quanto Manzoni la saprebbe esprimere colla penna. Lode al Consiglio della Promotrice che scelse quest'opera perchè sia incisa e data in dono ai soci.

Un'altra scena ben diversa si vede in altra stanza ove risplende il lusso, l'opulenza. Non vi si scorge che una sola persona e questa è *la sposa* nel più splendido costume nuziale, che si muove, certo per comparire nelle sale ove è attesa. Il Viotti ha voluto con questo soggetto dar prova di finissimi effetti di luce con un assieme di stoffe bianche o scarsamente colorate, eliminando i contrapposti di grandi masse di chiaroscuro. A me pare vi sia riuscito abbastanza bene e sarei contento di potergliene fare di presenza i miei complimenti.

Giacchè sono in camera da signori entro in un altra ove trovo anche in questa una sola donna, ossia un *ritratto* in piedi, al naturale. Trattasi di giovine signora vestita in gala con robba di velluto celeste intenta ad infilare una mano nel guanto.

Avrete forse avvertito che finora non feci critica ad alcuna delle opere di cui ho parlato: non crediate per questo che io le tenga inappuntabili, ma uso ad essere molto indulgente con chi mi presenta un opera ben riuscita con nessuna altra pecca se non quelle imperfezioni inevitabili in chicchessia ed impossibile ad eliminare; all'opposto non posso trattenermi dal tacere ciò che non trovo perdonabile in colui, che mentre spiega un talento assai raro si fa leciti certi errori che non sono scusabili al più volgare artista; ed il caso pratico è appunto il ritratto d'una signora, opera del Giannetti. Appena si scorge quella tela tosto si riceve una impressione profonda di ammirazione, e ciò in grazia di una pittura affascinante, di un effetto vibrato, di un assieme attraente, ma appena scendo all'analisi, mentre rimango pienamente soddisfatto di una faccia viva, parlante, di due mani che muovono, di una veste che non si può immaginare più vera, ecco un fondo rosso, pesante, monotono sul quale la figura non lega punto, e da cui non riceve nella sua chiarezza il menomo riflesso, talchè non sta in quello ambiente, non vi armonizza, non vi ha rapporto alcuno. Tanto meglio ciò appare quando scorgo che l'artista ha sacrificato l'effetto dell'oro nei mobili che stanno presso la figura, che ricevono la stessa luce, onde in tutta buona fede puossi credere che si tratti di mogano invece di splendido metallo. La prospettiva inoltre reclama le sue ragioni in un sofà, il quale entra arditamente nel volume della signora. Io credo, che se il Giannetti volesse riconoscere con più deferenza le leggi della prospettiva lineare ed aerea, come quelle delle quali non è dato a chicchessia prescindere, i suoi dipinti acquisterebbero quel valore che è il privilegio dei pochi veramente distinti cultori dell'arte.

Il viale nel parco, del Calderino, è un piano ombreggiato da folti alberi, con il sole che vi penetra fra le masse e produce vigorosi contrasti: dello stesso autore è uno *studio dal vero* ed entrambi questi quadri addimostrano una riproduzione coscienziosa della natnra nei suoi più interessanti effetti.

Rayper ha esposta una piccola tela che intitola *Un molino a Sesto Calende.* A dir vero il molino non si vede, suppongo però che vi sia e mi accontento di un bel cielo grigio, di un gruppo di case, di alcune frasche e di un poco d'acqua ove nuotano anitre, il tutto riprodotto con evidenza di vero.

Non ommetto una parola di encomio al Discovolo per due suoi pregevoli paesaggetti. *Il letto del Reno presso Bologna* ed il *tempo triste presso la Secchia.* Le località sono interessanti come linea, molto armonizzanti come colore ed espresse nel loro insieme con sentimento delicato, con una intelligenza finissima.

Iunck ha esposto *un cenciaiuolo*, due terzi di figura al naturale. Questo uomo, che pare un membro della dispersa nazione, è carico di un miscuglio di abiti femminili, forse acquistati all'incanto, tiene sulle spalle una bilancia, ha sotto il braccio due sciabole vecchie, in una mano de' stivaletti da donna insieme ad un rosario e nell'altra la pipa, mentre alza il capo ed annuncia la sua merce con voce monotona e stentorea. Questo quadro distinto per disegno e colorito si ammira, ma riesce tanto meno simpatico quanto più si riconosce raggiunto il soggetto.

Prima della scuola è un dipinto del Bertelli. Trattasi di una scena domestica ove una bambina subisce dalla madre la prova della lezione, mentre la nonna sospeso il lavoro dell'ago sta intenta ad ascoltare, ed una giovinetta si occupa in lavoro di ricamo. Tuttociò manifesta molta naturalezza nelle espressioni, nelle pose, ma il colorito, quantunque in sè abbastanza armonizzato, sovrabbonda però di nero nelle ombre e riesce meno giusto l'effetto.

Lo Scaffai ha *la visita del Cappuccino* e questo reverendo pare ammonisca una bambina che sta tra lui e le ginocchia della madre ed accanto è la nonna che fila alla rocca; sopra una tavola vi è da bere e la scena è in cucina. L'azione è naturale, il disegno è abbastanza giusto ma il colore è troppo levigato.

Il Soldi ha rappresentato in piccole dimensioni il *Lelio* (dal romanzo Isabella Orsini del Guerrazzi). È una figurina simpa-

tica, una contralto in costume da paggio che suona la mandòla.

Potrei qui indicarvi ancora delle pitture di artisti che non mancano di buone qualità fra cui il Michis Edoardo, il Bruneri, il Merculiano, l'Issel, il Monticelli, il Turletti ed altri, ma non mi sembrano lavori da darne dettagliato ragguaglio. Vi accennerò invece ad una serie di tavole fotografiche che rappresentano il Palazzo della Esposizione a Siena, con un corredo di edifizi accessori molto svariati e belli. Queste opere architettoniche furono colà ideate ed eseguite dal genovese Antonio Leonardi, che fu prima d'ora in patria scenografo del teatro Carlo Felice. Vi assicuro che questi lavori sono interessantissimi per grandezza di concetto, per splendidezza di decorazione, per tutto ciò che costituisce un vero architetto nel senso artistico della parola. Ed a pensare che il Leonardi non ha tocco i gradini dell'Università e non ha laurea in saccoccia, a pensare che in Italia sarebbe un artista in contravvenzione!....

Le opere esposte sommano a circa duecento cinquanta: io vi parlai di un numero di esse assai scarso — è vero — ma è pur verissimo che domina nelle sale della Ligustica una maggioranza di mediocrità e di nullità che è uno strazio a vedere. Questo libero accesso al tempio delle Arti Belle io lo credo un danno, una vergogna e tanto più in Italia ove si proclama ufficialmente che in Arte la mediocrità non è ammessa.

X.

NECROLOGIA

Il dott. **Giuseppe Novaria** di Pavia, quell'uomo gentile ed erudito che nel passato settembre ci fu guida ad osservare i monumenti longobardi nella insigne sua patria, nella domenica del 10 novembre p. p. lasciava la vita sotto il ferro dell'assassino in sulla pubblica via. Chiunque lo ebbe conosciuto e ne sperimentò le belle doti della mente e dell'animo, non potè non commuoversi al fatto iniquo e nefando. L'arte stessa perde nel Novaria un uomo assai benemerito, perchè egli appartenendo alla *Commissione per la conservazione dei monumenti* aveva già spiegata molta premura ed attività nella città sua, ed uno dei suoi primi progetti ch'egli stava meditando era il riattamento dell'insigne basilica di S. Pietro in Cielo d'oro già da un mezzo secolo vergognosamente abbandonata, poi ceduta al militare e diminuita della navata destra, lasciata crollare anni sono per mancate riparazioni. Lui morto, sorgerà in Pavia altro uomo di cuore che voglia assumersi quest'ufficio pietoso? Che certamente è *pietà di natio loco* il conservare e il richiamare a vita le pregevoli memorie degli avi, i monumenti della loro grandezza. Speriamo.

M. C.

TAVOLE

L'ORFANA

Quadro e disegno di FELICE BARUCCO, *da Torino.*

L'Orfana!... Quanti pensieri non desta questa sola parola!... Essa dunque sul fior degli anni provò la più grave perdita che soffrir si possa quaggiù — quella degli amati suoi genitori!... Essa è sola... sola forse sulla terra, ove la giovinetta ancor più ha bisogno di un braccio che la sostenga, di una voce che la consigli ed avvalori Ma no, che non le fallirà un valido appoggio, un benigno confidente ed amico... Quella Provvidenza che non lascia mancare il cibo all'augelletto del bosco e veste di lana nel verno le pecore tosate, porgerà anche a lei il mezzo di sorreggersi nel dubbio cammino, sì che giunga a sicuro porto...

AMORE E VOTO

Quadro di LUIGI BUSI, *da Bologna.*

Disegno litografico di ANGELO TIMÒ, *da Tortona.*

Melanconicamente seduta sulla sponda del letticciuolo, essa guarda quelle due farfallette scherzevoli aggirarsi per la modesta sua cella, attirate forse dalla quiete di quell'angusto recesso o dal profumo dei fiori da lei educati là entro con gelosa cura... Essa le guarda nel leggiero lor volo talvolta soavemente accostarsi, e quindi l'una rapida fuggire mentre l'altra assidua la insegue, per poi raggiungerla e ricominciare il vago gioco... E chi può dire quali e quanti pensieri si destino nella turbata sua mente, e affrettino i palpiti del misero suo cuore!...

Condannata a vivere in un chiostro per tutta la vita!... Costretta a soffocare tutti i più soavi affetti per cui era creata!... Oh, qual pena vi può essere più terribile di questa, per un anima che sente il bisogno di amare — di essere amata?

Il dipinto del bravo Busi è un idillio, leggiadro nella composizione e squisito nella esecuzione di tutti gli accessori e la litografia del Timò ben riesce a darne una perfettissima idea.

IN PRIMAVERA

Quadro ed acquaforte di ERNESTO BERTEA, *da Torino.*

« O primavera, gioventù dell'anno! »

Come è lieto e seducente il tuo primo sorriso!... Ecco, al mite aleggiare delle tue tepide aurette già tutto ride il creato; e mentre sui tenerelli rami sbuccian le foglie che fra poco vestiranno le piante di così amabil verzura, più limpide per ogni dove scorrono le acque, e fra il ronzio di mille e mille insetti, gli augelli intuonano la loro gaia canzone... caro preludio di soavissimi amori.

O primavera, perchè ridi sì breve?

E a che giovano i canti degli appassionati poeti, e i portenti di ogni più abile pennello per tentare di conservare ancora gradita ricordanza di te, poichè fuggiva lontano il tuo leggiadrissimo aspetto?... Non è forse più amaro ancora il ricordarsi del tempo felice nella miseria?

Ma no... che tu almeno, benigna lusingatrice, anco partendo ne lasci un soave pensiero... La speranza del ritorno...

Ed essa ne sia di conforto fra le mestizie del verno, come fra le amarezze della vita; e caro ne riescirà mai sempre tutto ciò che meglio a noi ti ricorda, siccome è caro l'aspetto di questa amena veduta, che il Bertea ritraeva con tanta verità e singolar maestrìa.

L. R.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente LUIGI ROCCA.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

E. Baracco dis. e lit.

Lit. F.lli Doyen Torino

L' ORFANA

Luigi Busi dip *Lit Flli Doyen-Torino* *Timò Lit.*

AMORE E VOTO

Ernesto Bertea dip. e inc. C. Lovera imp.

IN PRIMAVERA

L' ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

Archeologia

Della necessità di conservare gli antichi musaici della Sicilia, del modo di provvedervi, e della Scuola del musaico in Palermo.

Lettera al Commendatore Cesare Cantù *Presidente della Sezione d'Archeologia nel Congresso artistico di Milano.*

Illustrissimo Signore,

Dopo le proposte discusse dal Congresso artistico italiano, tenutosi in Milano, è da sperare che saranno dal Governo accolte ed accettate a vantaggio delle arti.

La restaurazione e conservazione dei monumenti fu oggetto di serie discussioni ed importanti determinazioni della sezione *Archeologia artistica*, la quale pei monumenti a musaico espresse il bisogno che fossero « conservate e favorite le scuole di Venezia e di Palermo, dirette appunto ai ristauri e alle riparazioni, a differenza di quelle di Roma e di Firenze che fanno di nuovo ».

« Il musaico romano, dice l'egregio archeologo signor Francesco Sabatier, francese (1) non è più, in vero, che una imitazione più o meno perfetta della pittura, nella quale alle tinte squisite e delicate dei colori, con grande stento e fatica, vengono sostituite quelle sempre più dure delle paste. Ma non ha più nè principii nè stile proprio, non è più quell'arte cristiana, e direi quasi liturgica, che sola la scuola bisantina seppe produrre ed i cui più belli esempi, dopo le sublimi pitture dell'Athos, si trovano forse al Duomo di Cefalù ». — Soggiunge poi: « La tradizione della bell'arte del musaico, che tanto onore fece un dì alla Sicilia, è tradizione oggi intieramente perduta nell'Oriente che ne fu culla, e tanto alterata nei paesi ove resta tuttavia in uso, come a Roma per esempio ».

In quanto poi alle esigenze del restauro, il sig. Sabatier vuole che l'artista ristauratore si compenetri dello stile, ne conosca « tutte le difficoltà, tutte le esigenze, tutte le risorse ». Delle quali cose non si possono fare un'idea « delle difficoltà che un simile lavoro (il restauro) presenta, coloro che non hanno studiato questa materia. Quelle figure così semplici, staccandosi sopra un fondo d'oro, sembrano a taluni opere rozze, o almeno creazioni di un'arte ancora nella sua infanzia. Ma quando si viene alla prova e si tenta, non dico di rifare una sola di queste figure, ma unicamente una parte delle medesime, bentosto si vede quanto difficile ne sia l'impresa.

« I restauri sono lavori ardui, faticosi, che non attirano a sè l'attenzione del pubblico; vieppiù ch'ei non si rende certo della quantità di lavoro fatto, perchè va per così dire perduto in mezzo alla massa del lavoro antico, dal quale, essendo fatto bene, non si distingue nemmeno ».

Or nei restauri che io ho avuto l'onore di dirigere e lavorare ho sempre mirato ad imitare e riprodurre in tutte le sue particolarità l'antico, senza alterarne per nulla il carattere primitivo. E nelle restaurazioni condotte da me nell'insigne Duomo di Cefalù e nella cappella Palatina di questa città, essendo io il direttore capo della scuola del

(1) Lettera al comm. Gaetano Daita sul monumento a musaico in Cefalù e le ristaurazioni del Riolo, pubblicata nel *Giornale officiale di Sicilia*, n° 132, anno 1858; nella *Storia delle Belle arti in Sicilia* del Di Marzo, vol. II, pag. 55; e nel *Giornale la Discussione*, anno XI, n. 57.

musaico e dei musaicisti per la conservazione dei musaici, di quest'ultima chiesa, il precetto di *risarcire, non restaurare, medicina non chirurgia*, dalla S. V. ill.ma raccomandato per le ristaurazioni, nella dotta relazione pronunziata nel Congresso artistico, è stato da molto tempo praticato, ed ha avuto una larga e scrupolosa applicazione da molto tempo tra noi. Difatti, a causa di gravi lesioni che si osservano nel monumento poco avanti cennato, avvertite sin dal 1857 (le riparazioni furono fatte dopo 9 anni) fu mestieri ricostruire l'imposta degli archi tra la seconda e la terza colonna della grande navata a sinistra; rifare il capitello che trovavasi rotto per effetto del movimento. In quella occasione ebbe a sperimentarsi un mezzo nuovo ed assai ingegnoso, che era stato adoperato altre volte ma in minime proporzioni, con il quale si riuscì felicemente a staccare le figure intiere antiche dall'intonaco, ristaurarne i mancamenti e ricollocarle senza apparenza veruna di essere state rimosse. Vero è che, anche distruggendo i musaici (operazione per altro indispensabile al rifacimento della fabbrica danneggiata) si sarebbero potuto rifare similissimi agli antichi; pure, per l'amore di conservarli originalmente, si eseguì tutto il lavoro sopra descritto.

Prima di qualunque operazione io preparo i cartoni di quelle opere a demolirsi, risarcirsi o restaurarsi, nella previdenza che i danni rendessero più esteso e più complicato il risarcimento od il restauro; onde non ne nasca il danno di eseguire il lavoro senza guida sicura, ed il timore di alterare e deturpare l'edifizio.

Se la S. V. potesse vedere i monumenti dove ho fatto i restauri ed i risarcimenti, monumenti che ben conosce, sarebbe nel caso di giudicare colla sua nota intelligenza se corrispondano allo scopo. Duolmi, e duole a tutti noi di qui, che le cose nostre, perchè lontani noi dal centro amministrativo, siano mal conosciute e non tenute in quel conto che meritano; onde è noto che, sventuratamente per l'arte, le proposte ed i suggerimenti non sono stati ascoltati e bene accolti dal Governo.

Sin dal 1862 si pensò migliorare e dare sviluppo alla scuola di musaico esistente in questa città. La scuola ed il personale dei musaicisti alla Real Cappella Palatina, mantenuti e stipendiati dal Governo, l'una e gli altri attendono a mantenere intatti e ben conservati i musaici del monumentale edifizio. Questa istituzione data da lontana epoca.

Notizie ricavate da documenti storici inediti, e da iscrizioni che si leggono in quel monumento, ci indicano i restauri fatti dal 1345 sino all'epoca presente. Ma veramente la scuola del musaico in Palermo fu fondata da Carlo III Borbone nel 1753.

Non trovando artisti musaicisti in Palermo ed in Sicilia quel monarca chiamava da Roma, per restaurare e risarcire i musaici della real cappella Palatina guasti e deperiti dal tempo, un artista versato in quel genere di lavori. Al quale musaicista il monarca ingiungeva l'obbligo (saviamente) d'instruire due giovani del paese onde prestare l'opera loro, quando bisognasse, nei restauri.

Varie vicende subì la scuola Palermitana; esse sono minutamente esposte, e con documenti, in un opuscolo del mio figliuolo Gaetano (1), e nel quale trovasi la storia della scuola del musaico in Palermo.

Oggigiorno, in un secolo che si chiama civile e che dovrebbe tenere in pregio, alto onore e culto le memorie del passato, questa istituzione languisce, nè si pensa incoraggiarla, migliorarla.

E come mai questo miglioramento si potrà effettuare se il personale della Scuola palermitana (certamente più esercitato ed adatto in tal genere di lavori) non è addetto, nè lo è stato mai, ai restauri del famoso Duomo di Monreale, perchè la deputazione del restauro ha sempre, ed in tutti i tempi, trovato più opportuno e giovevole affidare la conservazione ed il restauro di quelle opere preziose ai non artisti, agli appaltatori ed intraprenditori, purchè abbiano offerto vantaggiose condizioni economiche.

Le sembra buona cotesta regola? — Certo che no.

Senza aiuti, senza incoraggiamenti, l'arte del musaico non può, nè potrà mai progredire e svilupparsi. Uno dei danni cardinali che rode questa utile fondazione, è la esiguità della dotazione, dappoichè per il servizio del restauro alla cappella Palatina e per la mercede ai musaicisti, lo Stato, sul fondo di *spogli e sedi vacanti*, eroga ogni anno lire 8721, dalle quali togliendo lire 6426 per la retribuzione annua del personale, rimangono lire 2295 alla compra di tutti i materiali di smalti e di pietre dure, ed altre occorenze al lavoro, non che alla costruzione dei palchi e alla spesa eventuale di taluni danni che non sono preveduti.

Laonde risulta evidente l'insufficienza di quella cifra allo esercizio e progredimento dei restauri, i quali devono subire ritardo ogniqualvolta lo stato delle fabbriche chiede urgenti ripari. Così le angustie dei mezzi finanziari sono d'inciampo al regolare progredire dei lavori. Per tali cagioni avviene che il personale dei musaicisti rimane ozioso per lunghi intervalli.

Vero è che, sulle rendite dell'Economato (fondo *spogli e sedi vacanti*) grava tutto il mantenimento del culto della real cappella Palatina, il quale ascende a lire 4314,47 all'anno; oltre le prebende ed i benefici dei canonici e benefiziali, pagati sopra altro fondo. Ma è pur vero che si spende troppo poco per la conservazione del monumento.

Perchè adunque il Ministero trascura una istituzione tanto importante, che dovrebbe agevolare e proteggere?

La conservazione del monumento è obbligo, è religioso dovere di un paese che si chiama civile. E i nostri monumenti sono gloria e giusto orgoglio della Sicilia e di tutta Italia. — Non si dovrebbero perciò lasciare deperire!

La Scuola di musaico non può nè deve aspettare che dal solo Governo il suo riordinamento e miglioramento, i quali furono invocati saggiamente sin dal 1861, colla certezza che non sarebbe stato da lui respinto o mal compreso un provvedimento incontrastabilmente utile e decoroso. Progettavasi di estendere a tutti i monumenti sparsi nell'isola, la restaurazione e la conservazione dei musaici a cui è diretto il personale dei musaicisti della real cappella Palatina, onde i ristauri e le riparazioni seguissero unico concetto e conforme sistema, a scongiurare che gli amministratori o reggitori di quei monumenti non tradissero il loro mandato chiamando a quell'importante e difficile incarico chi non aveva quei requisiti e quella esperienza che forma il merito dell'artefice restauratore dei musaici!

Cumulando tutte le rendite sotto unica amministrazione ed unica direzione la conservazione ed il restauro dei musaici, verrebbesi a conseguire un importantissimo scopo.

Or siccome taluno dei monumenti ha scarso assegnamento il quale inceppa la lavorazione dei restauri, così quelli dotati più largamente avrebbero sopperito a questi, e dal mutuo soccorso sarebbe nato un ordinamento più razionale e benefico assai alla conservazione dei capolavori artistici del medio evo. Di conseguenza il personale sarebbe stato ingrandito e meglio rimunerato negli stipendi proporzionati all'epoca nostra e la somma destinata ad acquisti dei materiali aumentata in proporzione dei bisogni.

Il Ministero della pubblica istruzione fece suo il progetto e insistè fortemente per far determinare quello di grazia, giustizia e culti ad approvare e sanzionare la riunione dei fondi. Disgraziatamente questi ha negato il suo

(1) *Notizie dei restauratori delle pitture a musaico della R. Cappella Palatina in Palermo.* Palermo 1870, tipografia del *Giornale di Sicilia*; opera lodevolmente citata in questa Rivista.

appoggio alla Scuola di musaico palermitana, tante volte domandato dalla pubblica opinione, la quale non ha mai cessato di raccomandare non solo il riordinamento della Scuola di musaico nostra, ma l'impianto di nuove scuole che formassero abili ristauratori per salvare dai deperimenti e dalle rovine i preziosi musaici. — Voto il quale finalmente è stato solennemente sanzionato dal Congresso artistico di Milano.

Nessun aggravio avrebbe sopportato la finanza dal progetto esposto, imperocchè la somma per sostenere la Scuola ed il personale sarebbe riunione delle doti che si hanno taluni dei monumenti, il cui danaro per altro è prelevato dal fondo comune di *spogli e sedi vacanti* che il monarca, in virtù del regio patronato, può invertire al miglioramento ed alla conservazione delle chiese e dei monumenti ecclesiastici; facoltà sanzionata dall'art. 4 del decreto sulla istituzione del regio Economato in Sicilia.

La difficoltà di riunire gli assegnamenti e le rendite delle chiese monumentali in Sicilia, parve, a prima vista, di niuna importanza e tanto facile a risolvere favorevolmente. Ma in fatto, questo è stato lo scoglio che ha fatto naufragare una tra le più sane ed utili riforme che avrebbe dovuto da tanto tempo decretare il Governo nazionale.

Ignoro quali cause e quali idee abbiano mosso tanta opposizione.

Sventuratamente i mali perdurano ancora e con lamentevole intensità diventano crescenti e pericolosi. La real cappella Palatina da alcuni anni è abbandonata alla eventualità della rovina. Dappoichè in questo lasso di tempo sempre per difetto di danaro, non si è potuto, come non si potrà, ben conservarla, se non quando piacerà a S. M. o al ministro di grazia, giustizia e culti, largire delle somme da destinare alle riparazioni ed ai risarcimenti di essa.

Non si è mancato d'informare il ministero della real Casa, tanto dalla direzione amministrativa locale quanto dalla deputazione per il musaico, come ancora dalla commissione di antichità e belle arti, e quello della pubblica istruzione per interessare il dicastero di grazia, giustizia e culti a prendere delle determinazioni e dei provvedimenti a vantaggio del monumento dentro il regio palazzo palermitano e della Scuola dei musaici.

Tutto quanto si è scritto e proposto o progettato sinora è rimasto infruttuoso, inconcludente, perchè nessuna determinazione si è voluta emanare.

La stessa ingrata sorte ha avuto un progetto raccomandato e rassegnato dalla stessa direzione della real Casa e dalla Deputazione del restauro, dalla Commissione di antichità e belle arti appoggiato, allo scopo di far aumentare la dote annua attuale sparutissima di altre 8000 lire all'anno circa, da prendersi dal bilancio del ministero di grazia, giustizia e culti, capitolo 26 in cui vi ha inscritta la rilevantissima cifra di lire 504,000 (mezzo milione e più) destinata ai fabbricati ecclesiastici e monumentali di tutta l'Italia.

La famosa camera di Ruggiero nello stesso regio palazzo palermitano, attende ancora l'opera benefica e riparatrice del restauro a risarcire i logorati musaici dalla umidità distaccati. La spesa per far ciò non sorpasserebbe le tre migliaia di lire. Pur non di manco tale non rilevante somma non è stata ancora approvata onde ravvivare un monumento unico, più bello che raro, in tutto il mondo.

Strana contraddizione! L'Inghilterra favorisce l'arte del musaico facendo decorare la famosa chiesa di S. Paolo in Londra, ed arricchisce di molti quadri pure di musaico il pur famoso museo di Kensington, i cui curatori vollero aggiungere a quella preziosa raccolta una riproduzione a *fac simile* di uno dei più belli quadri di composizione della nostra cappella palatina, lavoro che ebbi io l'alto onore di eseguire. Fra noi l'arte e i monumenti deperiscono sempre più, e non sarà molto lontana la perdita dell'una e la rovina totale degli altri. Le condizioni adunque sono delle più infelici, nè altra risorsa vi è se non che la protezione del Governo, il solo che può rimuovere il vizio che rode una delle più belle istituzioni artistiche italiane.

Nel corso di 12 anni il Governo avrebbe potuto far molto in pro dei nostri monumenti abbandonati, anche accordando delle non vistose somme di danaro. Si potrebbe credere che le angustie finanziarie sieno state potente causa di tanta trascuratezza. Ma pure, il fondo per il culto, il quale per legge deve dotare le chiese e gli edifizi delle corporazioni abolite, dichiarati monumentali, quello ogni anno stanziato in bilancio (per quest'anno di mezzo milione) per la manutenzione, riedificazione e restauro di tutti gli edifici ecclesiastici, e finalmente le rendite delle sedi vacanti di Sicilia, avrebbero dato larga copia di danaro, e con ciò il Governo avrebbe potuto far restaurare e conservare i monumenti a musaico siciliani.

In prova di quanto ho or ora detto, mi piace rammentare che alla chiusura del rendiconto per l'anno 1869 sopravanzavano dalle rendite di questo regio Economato lire 69,820 95 (1).

Dobbiamo credere che non si è voluto, non già potuto, provvedere alla sorte misera dei nostri monumenti artistici. — Giustizia vuole che infine si provveda. —

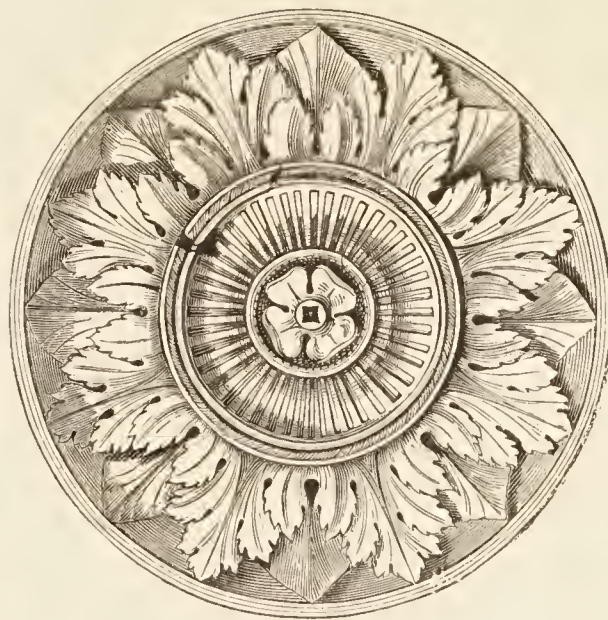
Il voto del Congresso artistico dovrebbe avere tale e tanta importanza onde por fine a questo stato d'incertezza e di avvilimento rovinoso, ed essere potente eccitamento a por mano alla riforma della Scuola di musaico palermitana, facendola servire alla conservazione dei musaici di tutti i monumenti sparsi nell'isola, dotandola di ciò che è bisognevole per arrivare al nobile scopo.

Si compensi l'attuale organico della Scuola e del personale più largamente, destinando gli stipendi in rapporto ai tempi ed alle altre istituzioni congeneri. Così i nostri monumenti potranno essere conservati e restaurati a seconda i veri e sani principii dell'arte, e la scuola educando i giovani artisti allo stile delle pitture medioevali ed all'arte del musaico e del restaurare, potrà scongiurare il timore che le stupende opere vengano profanate da ristauri fuori stile e carattere.

L'Italia non può sì facilmente tenere in non cale le sue tradizioni artistiche. Nè essa deve senza umiliazione sottostare alle altre nazioni d'Europa, le quali potentemente, e con febbrile devozione attendono alla conservazione dei monumenti e delle opere d'arte che sono tanta parte della gloria dei popoli.

ROSARIO RIOLO.

---

(1) Atti della Camera dei Deputati (22 dicembre 1871) foglio 77, pag. 305. *Prospetto di liquidazione dei bilanci consuntivi degli Economati generali del regno, per l'esercizio 1869.*

Architettura

SULL'ARCHITETTURA DELLA NUOVA ITALIA — Lettera a P. SELVATICO

Illustrissimo signor Marchese

Lessi il pregevole articolo vostro, intorno ai quesiti del Congresso di Milano, apparso nella dispensa di luglio dell'*Arte in Italia*, e all'interesse sempre vivissimo che destano in me, come in tutti, le cose che sortono dalla vostra penna magistrale, un altro particolare ne aggiungeva nel detto articolo sull'importantissimo argomento:

« Ricercare le condizioni fondamentali d'uno stile archi-
« tettonico, il quale giovandosi dei nuovi progressi della
« scienza e dei nuovi materiali
« di costruzioni, serva ai bi-
« sogni, agli usi, ai costumi
« odierni delle varie provincie
« italiane, e ne rappresenti i
« caratteri naturali e storici ».

Come vidi poi che l'egregio professore Boito avea già data una soluzione dell'importantissimo quesito, corsi a cercare *L'Antologia* d'aprile, e m'assorbii d'un fiato lo stupendo articolo di lui.

Quando in simili argomenti prende la parola un'autorità come il Boito, non ispetta sicuro a me il diritto di replicare, ma, cosa volete, in un periodo di gestazione, come mi sembra esser questo, io credo che tutte le opinioni buone e cattive, diritte e storte abbiano da esser dette, poichè gli spezzoni di ferraccia, irrugginita ed informe, gettati coi pezzi ben formati e torniti dall'abile fabbro nello stesso sacco agitato dalla critica, possono, se non altro, contribuire a far sì che questi sortano alla fine dal sacco più netti e lisci, perdendo anche le tracce degli ultimi tocchi di lima.

Scala di 1/50

Scala di 1/10

Sono poi maggiormente spinto a ficcare il naso nell'argomento in quanto che il bellissimo articolo del professore Boito mi coglie proprio in flagrante, e non sentendomi forza a competere con tanto campione, mi rivolgo a voi come uno scolare al suo maestro per sentire se ho fatto bene o male; se devo proseguire nel cammino intrapreso, o se devo tornarvi sopra; se devo rinunziare alle mie credenze, ai miei amori e, per dir parola più vera, ai miei entusiasmi dinanzi alla logica sapiente del prof. Boito.

Come forse saprete, io ho disegnato ed ora sto conducendo la costruzione d'un teatro per Siracusa. In questo studio io misi semplicemente una mano sul cuore e come dentro detta andai significando: dall'unito schizzo potete vedere cosa ne risultò e giudicarne. Non è da oggi soltanto che io m'arrabbatto entro al difficile problema della architettura della nuova Italia, e senza avere la minima pretesa di risolverlo, stimai sacro dovere d'artista di portare il mio granellino di sabbia al grande edifizio, e le mie inclinazioni estetiche ed i convincimenti che andavo lentamente acquistando mi sembra non fossero in disaccordo collo spirito dei vostri tanto autorevoli scritti ai quali ricorro quanto mi è più possibile, e con quelli stessi del Boito.

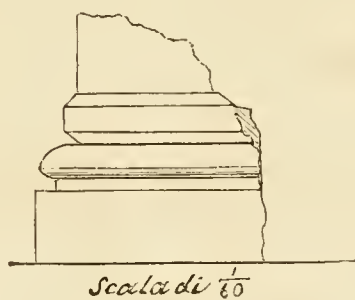
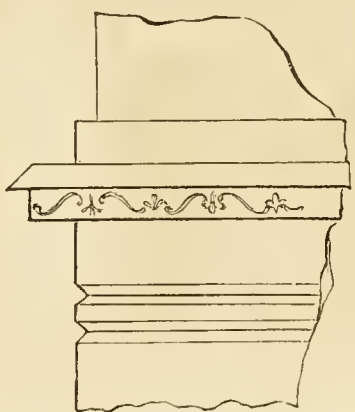
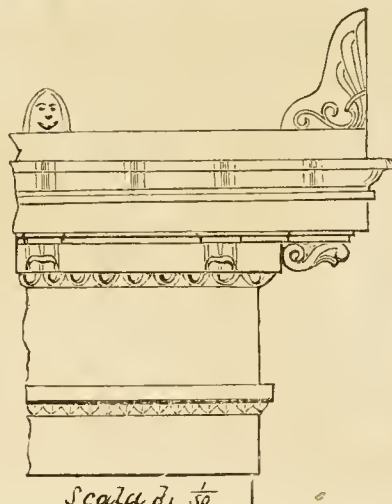
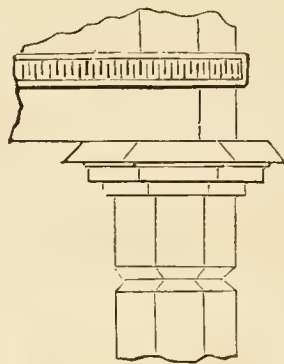
Ma i miei entusiasmi mi fecero intravedere una solidarietà che non era se non un lavoro della mia fantasia, e dietro ciò io credetti mettere il mio primo passo su quella via che mi sembrava indicata dalle maggiori autorità.

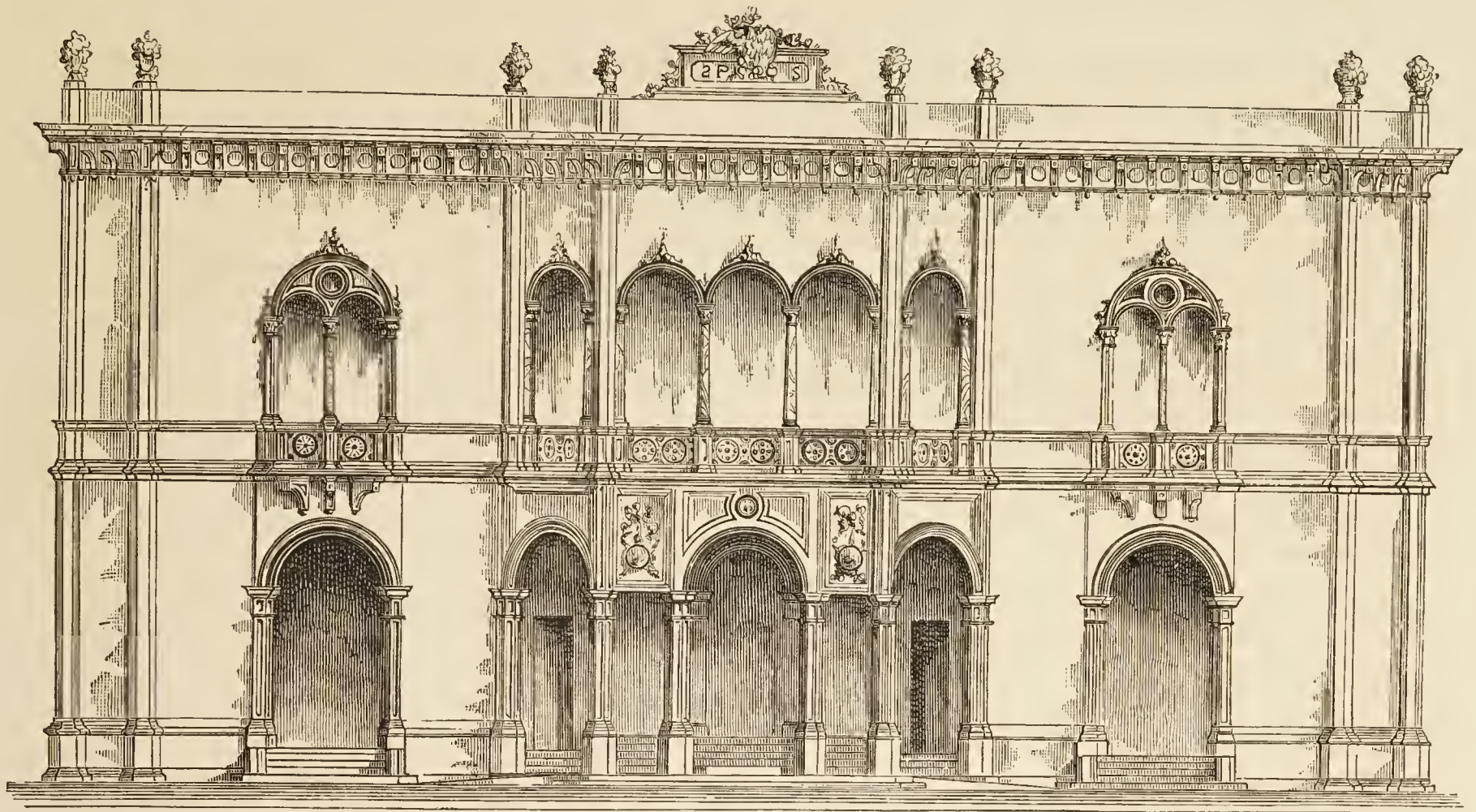
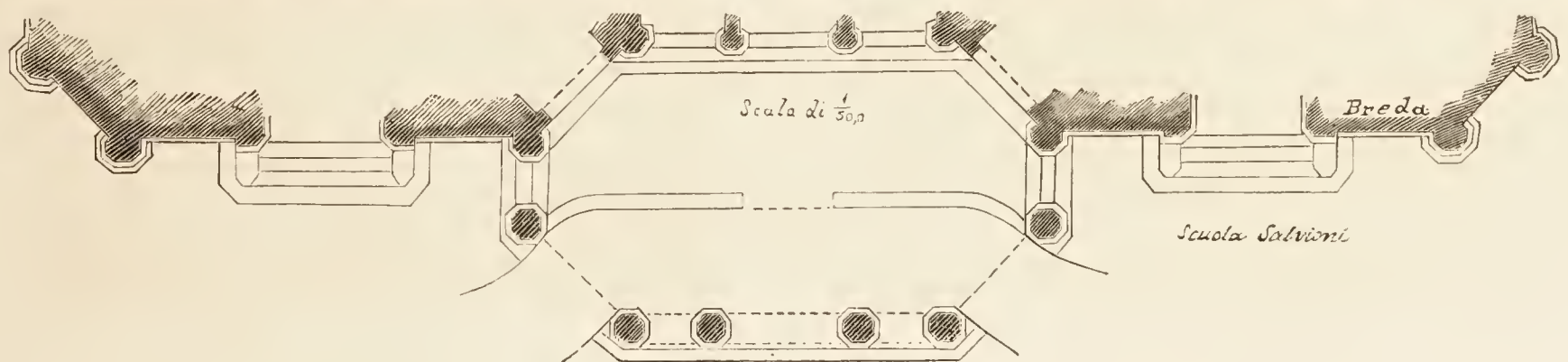
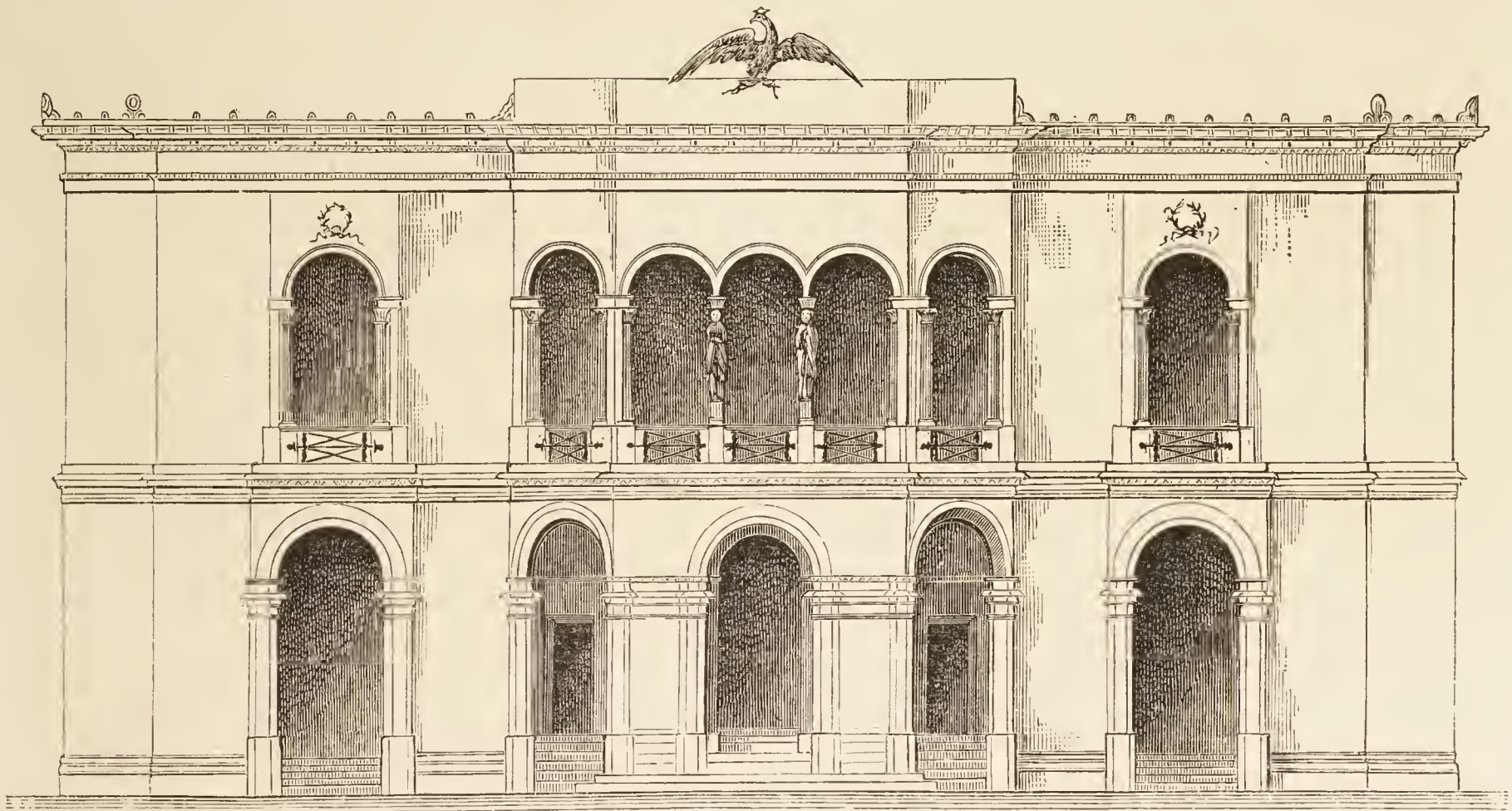
Io sono profondamente convinto degli asserti del professor Boito che la nuova architettura non deve uscir dal cervello d'un solo architetto, che deve essere nazionale, e che deve liberamente annodarsi ad un unico stile italiano del passato.

Perciò qualunque sia questo stile, esso, a parer mio, non dev'essere che un punto di partenza da cui l'arte possa prendere le mosse, e guidata dai nuovi bisogni della moderna civiltà, afforzata dai nuovi materiali da costruzione e dalle moderne cognizioni scientifiche ad onta dalle torture economiche e delle burbanze amministrative possa un giorno approdare all'architettura nazionale.

Non so quindi se sia un errore il mio d'aver scelto per punto di partenza il simpatico, il leggiadro, il grazioso stile del quattrocento che chiamerò volentieri del risorgimento. Comunque sia cercherò di giustificare la mia scelta.

Se la nuova architettura *deve essere nazionale, e deve liberamente rannodarsi ad un unico stile italiano*, conviene che questo stile sia tale a cui il diploma di nazionalità si convenga nel più ampio significato. Ora io non saprei trovarne uno che più di questo lo meritasse. Per la sua origine, perchè figlio dell'antico romano e della risorgente sapienza italiana; per il suo sviluppo, perchè in nessun paese ove fu asportato riuscì così completo e così bello come da noi; per la sua estensione, perchè in nessuna provincia d'Italia ne mancano gli esempi, e perfino in questa estrema Siracusa ne vedo e del bene e del male eseguito, lo che basta a convincermi che quello era il sistema generale di fabbricare in quell'epoca, e non una accidentalità eccezionale. E che al suo tempo si estendesse a tutto il paese me lo provate voi stesso, signor marchese, in quei periodi in cui passate a rivista i successivi stili di tutte le regioni d'Italia, e che terminate con queste parole:
« se vogliamo dunque foggiare le architetture odierne
« italiane giusta le guide della storia, dobbiamo variarle
« a seconda delle regioni, o veramente attenerci a quei
« due stili che camminarono non solo per tutta Italia, ma
« per tutto il mondo civile, in periodi di tempo fra loro
« disparatissimi: vale a dire, lo stile romano antico e
« quello del rinascimento, che, fondato dal Brunelleschi
« a Firenze, dominò, con poche modificazioni, per tutta
« Italia nel secolo XV ».

Ma le origini dello stile lombardo che il professor Boito preferisce quale principio della nuova architettura nazionale possono vantare la stessa incontestabilità? Le medesime varie ed incerte nomenclature sotto le quali è conosciuto o designato da alcuni, per quanto si dimostrino improprie, non giustificherebbero forse qualche dubbio? È bensì vero che nella vostra bellissima storia estetica me

TEATRO DI SIRACUSA

Progetto respinto.

Progetto approvato.

lo dimostrate originario del Friuli: ma può assolutamente provarsi che non abbia raggiunto la sua virilità in Normandia dove di qua fu portato giovinetto dall'abate Guglielmo di Ivrea? Riconosco che queste sarebbero ricerche inutili e pedantesche, ma nel caso di un confronto possono anche non esser trascurate. Quello che è innegabile poi si è, che questo stile difetta di quella generale estensione a tutto il paese che forma la più larga base al titolo di nazionalità che vanta incontestato il risorgimento.

Ma osservo e ve lo confesso, non senza sorpresa, che voi, egregio signore, siete d'avviso essere *nel bel quesito poco opportuna la ricerca di uno stile architettonico che rappresenti i caratteri storici della nazione:* se in questo particolare io vi dicessi che divido la vostra, sempre autorevolissima opinione, direi proprio una bugia; cosa volete? sarà forse un mio difetto, ma io tengo da questa parte un bernoccolo talmente pronunziato che vorrei vedere l'impronta nazionale e storica anche sui ferri da calzette; e mi sembra che chi dettava il quesito pel Congresso, senza essere tanto spinto come me, s'accostasse però, al mio modo di sentire. Anzi di più: il quesito domanda che lo stile d'architettura *rappresenti i caratteri naturali e storici* DELLE VARIE PROVINCIE ITALIANE. E qui siete voi, signor marchese, che questa volta, con mio dispiacere, mi cogliete in flagrante.

Udite la confessione del mio peccato.

Dovete sapere che il municipio di Siracusa per motivi tutt'altro che d'indole estetica, e che qui sarebbe fuor di luogo e troppo lungo di sciorinare, ha creduto di non poter accettare il mio primo disegno del prospetto, e volle in quella vece averne uno, come dicevano quei signori, *di stile greco, perchè noi siamo greci di sangue, di origine, di tradizione, ecc., ecc., ecc.* Io veramente rimasi un po' sorpreso da questa improvvisa docciatura di grecismo a freddo, che mi capitava sul capo, e non potei astenermi dal domandar loro perchè non vivessero colla broda di Sparta, o non andassero a sentire l'Aïda nel tuttora esistente teatro greco che con poca spesa si potrebbe completare, o non adorassero la inarrivabile, benchè acefala Venere Calipige del loro museo, anzichè una S. Lucia colla faccia verniciata come le marionette di Germania, ed il corpo foderato dell'argento spillato ai divoti.

Pare che queste osservazioni li abbia convinti che i costumi della società dei Geroni e degli Agatocli non sono più quelli del secolo XIX, e per conseguenza vennero alla transazione di un prospetto che, adattandosi a tutte le esigenze dei costumi moderni serbasse l'impronta delle tradizioni greche. — E qui io trovo che hanno perfetta ragione, perchè i Siracusani sono in pieno diritto, anzi in dovere, di custodire il sacro deposito di gloriose memorie che circonda il nome della loro città, e nessun mezzo è più sicuro per raggiungere questo scopo che quello di confidarlo all'architettura delle nuove fabbriche che si vanno erigendo.

In conclusione ho accettato la commissione del municipio siracusano, e sotto al disegno vi scrissi: *Avviamento all'architettura nazionale. Applicazione a provincie che risentono di tradizioni greche.*

Ecco il peccato di cui voi, signor marchese, mi coglieste in flagrante.

Quello che n'è saltato fuori sarà forse un pasticcio reso indigesto dai due ingredienti eterogenei, sarà un nuovo peccato contro il terzo comandamento del professore Boito che dice: *non può comporsi di più stili vecchi commisti insieme.* Io però ho sempre sentito dire che l'incrociamento delle razze migliora le singole specie decadute od alterate dal tempo; se questo aforismo zoologico si possa applicare all'architettura non so, ma so bensì che certe maniere caratteristiche degli Arabi compariscono in Sicilia in tutti gli stili che si succedettero dopo la loro dominazione, e con bellissimo effetto: so che dell'abside di S. Zaccaria di Venezia vorrei essere stato io l'architetto. So che lo stesso signor Boito chiama *il più stupendo forse dei palagi del mondo* quello dei dogi il cui stile, come benissimo voi dite, non è *nè ben gotico nè ben orientale*, il che vuol dire che partecipa di tutti due. — Infine, la stessa superba architettura romana che cos'è altro se non una compenetrazione delle eleganze greche e del senno etrusco? Io dunque da ciò vorrei dedurre che quando le amalgame non sono superficiali o, peggio, artificiali, ma intime, venute per via naturale e cementate dalle necessità materiali e morali, possano approdare a qualche cosa di buono.

S'intende che ciò non è applicabile ai tentativi dei mediocri, ma agli ammirabili, esempi del genere di quelli che accennai.

Insomma serbare il carattere storico di ciascuna provincia, cosa tanto giusta in Italia, pur reggendosi sopra una base comune a tutta la nazione, non mi parve cosa impossibile, e l'ho voluto tentare con questo nuovo prospetto del teatro di Siracusa che vi presento nel secondo schizzo.

La pianta è naturalmente la stessa del primo: la fabbrica era incominciata, dunque non si poteva alterare. Ho serbato le parti conformi al tipo nazionale derivato dal rinascimento; ho cercato di disporle con larghezza greca, e le ho contornate di greci profili: ecco tutto.

Non so se con lo scarso ingegno abbia soddisfatto alla ultima parte del quesito, nè lo pretendo, solo bramerei sapere da voi se ho sbagliato strada.

Ma tornando alla prima parte della questione, cioè alla scelta del punto di partenza, il professore Boito dunque, come dissi di sopra, mi trova in flagrante d'aver scelto e messo in opera il Risorgimento nel tempo stesso ch'egli stava imprendendo una campagna in favor del Lombardo.

Egli dà l'ostracismo al Risorgimento per diversi motivi: in primo luogo lo accusa di avere le cornici a formula. O che io non comprendo lo spirito di quest'appunto o sivvero mi sembra che al Risorgimento si voglia fare una colpa di cosa, che se pur fosse colpa, l'avrebbe comune con quasi tutti od almeno con moltissimi stili a cominciare dal greco e finire al suo prescelto lombardo. Diffatti in che consistono novantanove delle cornici lombarde? Nei soliti archetti gentili (e talvolta anche no) col peduccio più o meno lungo, in una fila di mattoni posti d'angolo, un cordone attortigliato e qualche sovrapposizione di mattoni orizzontali a mattoni verticali, e con tali elementi più o meno ripetuti si corona qualunque fabbrica: gli ornamenti di fogliami ed animali non sono esclusivi di nessuno stile: il Risorgimento avrà esso pure i suoi elementi fissi, come il gocciolatoio colla sovrapposta grondaia, i modiglioni, le fascie dell'architrave, ecc.: sicchè se questi sono i termini della sua formula, gli altri sono i termini dell'altra; l'averne uno più od uno meno, o l'unirli tutti talvolta e sceglierne solo alcuni tal altra, non basta per fare che una formula non sia anche quella; e formula per formula l'una vale l'altra, con questo di più che i modiglioni, i gocciolatoi, le cimase e gli architravi sono molto più penetrati nel nostro uso e nel nostro gusto che non gli archetti ed i cordoni attortigliati.

Ma lasciando da parte i confronti, che si possono tirare anche co' denti, io credo che per noi si tratti di scegliere uno stile come punto di partenza, e quindi col benefizio dell'inventario, se no cadremmo nell'errore da cui ci vuole allontanare lo stesso professore Boito nella quarta delle sue condizioni, dove dice: *non deve scimiarne uno.* Diffatti io che ho sempre interpretato il quesito con questo spirito, anche prima che fosse formulato pel Congresso di Milano, ho applicato al mio primo prospetto del teatro di Siracusa una cornice che senza essere una peregrina invenzione, so che non ho adoperato nessuna operazione, nè algebrica nè aritmetica, per cavarla fuori dal mio piccolo cervello. Cornice che con le debite varianti ho messo in

pratica fin dal 1870, in una casina sul Mantovano, e mi dissero che non dispiacesse. Ciò dico solo perchè, se io bene o male ho sostituito alle solite lombardesche una diversa cornice, un altro architetto può cambiarvi qualche altro elemento, un terzo, un terzo e così via, di maniera che fra alcuni anni avremmo il nuovo stile bello e formato. Così e non altrimenti intenderei io si dovesse arrivare all'architettura nazionale, e così potesse perdere il carattere archeologico dello stile che viene preso per base per diventare tutto moderno.

Il professor Boito fa carico al Risorgimento di avere una ornamentazione che non può essere che leggiadra. Ciò è vero nella lettera (che grazioso peccato), ma se devo interpretare lo spirito di questa osservazione mi sembra che esse tenda a dimostrare che con tale architettura non si possa conferire alle fabbriche cui conviene, un'espressione robusta: se questo è il suo pensiero, dove mette i palazzi Pitti, Riccardi, Strozzi, il cortile ed il tergo del ducale di Venezia? Del resto mi pare che l'indole dell'architettura del nostro tempo, la cui principale manifestazione si deve cercare nel santuario domestico, nell'abitazione del pacifico cittadino, inclinar deve molto più alla leggiadria, ricca o semplice a seconda delle fortune, che alla imponente austerità dei tempi feudali e guerreschi; ed all'infuori delle pareti domestiche c'è tanto poco di serio nella nostra società, che i pochi tipi che accennai bastano sovrabbondantemente per ispirare anche l'architetto che dovesse fabbricare la nuova definitiva sede del Parlamento italiano.

Confesso che non comprendo le altre osservazioni che fa l'egregio professore a carico del Risorgimento, e meno dell'altre, quella della povertà di forme organiche. Anzi a questo proposito vorrei osservare che il foro rettangolare che è indispensabile e quasi esclusivamente usato ai tempi nostri per la comodità che offre di applicarvi ogni maniera di chiusura, entra nel Risorgimento come elemento essenziale ed organico al pari del foro arcuato, e lo vediamo nella cupola delle Grazie a Milano, nella Certosa di Pavia, nella scuola di S. Rocco e nella torre dell'orologio a Venezia, nel palazzo di Enrico Ottone ad Aidelberga, mentre nel Lombardo non si ha che in via di eccezione o ristagliato da colonnette interne come nel fianco del palazzo di Piacenza. Ma quando egli con rapida immaginazione passa in rassegna tutt'i requisiti che deve avere, tutte le condizioni a cui deve prestarsi lo stile tipo nelle mani dell'architetto, non ne trovo alcuna a cui nella pratica non possa rispondere il Risorgimento, purchè lo si prenda spoglio del carattere archeologico e come punto di partenza, non come meta dell'arte nuova.

Infine mi sembra ancora che quella aliquota di classicismo che pur mantiene il Risorgimento gli serva di passaporto per facilitargli l'entrata nel mondo: quelle sagome in parte romane in parte romanizzate sono più confacenti alle omai incontrate abitudini dei nostri committenti, e possono meno delle lombarde essere tacciate di capricciose e strane da un popolo, a cui l'educazione classica ha innoculato dei gran difetti, ma che diventati abitudini costituiscono una forza passiva di cui pur bisogna buono o mal grado, tener conto.

Il professor Boito in conclusione finisce il suo stupendo articolo col famoso proverbio *dal fare al dire c'è che dire.*

Io avrò detto, Dio sa, quante bestialità; ho fatto poco ed anche quel poco ora mi sorge il dubbio d'averlo fatto male: ecco dunque che mi rivolgo, signor marchese, alla vostra incontestata autorità, e vi prego a dirmi dove ho incominciato ad errare, e quanta parte dell'appena intrapreso cammino debba rifare.

BREDA.

CRONACA

TORINO — R. Accademia Albertina.

Domenica, 22 dicembre, ebbe luogo la solenne distribuzione dei premi agli allievi che meglio meritarono degli studi nello scaduto anno scolastico 1872.

Precedette la premiazione una elaborata allocuzione del segretario, cav. professore C. F. Biscarra, il quale riferendo degli atti dell'Accademia, colse l'opportunità di svolgere i principii dell'odierno indirizzo dato agli studi artistici in questo fiorente istituto.

Toccando francamente dei vizi che suscitarono in questi ultimi tempi contro le Accademie quasi una crociata tra gli scrittori d'arte, additò riforme, accolte già da qualche anno in seno di questo sodalizio, specialmente per impulso datovi dall'attuale presidente, zelantissimo dell'incremento degli artistici studi. Svolse specialmente il concetto adottato di estendere l'ammaestramento del disegno, insinuandolo nelle masse popolari per diffondervi il prestigio del sentimento del bello in ogni ramo di industria suscettibile d'artistica manifestazione, ad esempio dell'aureo secolo del risorgimento italiano, il vantato cinquecento; ne enumerò i frutti già ottenuti, raccogliendo oramai la scuola d'ornato e di plastica ornamentale più di 250 allievi, divisi in gruppi a seconda delle diversità delle industrie cui essi attendono nella loro condizione d'operai.

Parlò della recente istituzione della scuola della pittura industriale, ovvero ceramica artistica, svolgendone a rapidi tratti la storia, l'importanza che ebbe nei tempi più propizi alle arti, il massimo conto in cui è stata recentemente rialzata presso gli stranieri; nelle sue indagini portò in luce come anche in Torino all'epoca di Emanuel Filiberto fiorisse quest'arte, con dati storici del più vivo interesse, confermando solidamente le ragioni per cui oggi si è dato opera a richiamarla in vita, per ripristinare degnamente un passato nostro memorabile, degno di essere rivendicato alla conoscenza degli Italiani.

Conchiuse col richiamare l'attenzione della numerosa adunanza sui saggi esposti sulle pareti dell'aula, e i lavori di concorso di tutte le scuole dell'Accademia, dai quali emerge testimonianza non dubbia che anche nel dominio delle arti e delle industrie, e nei relativi studi, la provincia nostra non sarà mai per andare seconda a nissun'altra regione italiana.

(*Dalla Gazzetta Piemontese*).

— **Esposizione al Circolo degli Artisti.**

Sullo scorcio del presente mese ebbe luogo, nella galleria del Circolo degli artisti, l'apertura della 15ª esposizione promossa dalla Società di incoraggiamento istituita nel Circolo medesimo; e ben si può asserire che fra le cento opere esposte dagli artisti che ne fanno parte, molte ve ne hanno degne invero di essere esaminate e di venire quindi destinate ad ornamento di qualche elegante salotto. L'Esposizione fu visitata dalle LL. AA. RR. la Duchessa di Genova ed il Principe di Carignano, che fecero acquisto di alcuni lavori, ai quali aggiungendo quelli scelti da varii altri soci, nonchè dalla Società stessa, ne viene che assai oltre la metà delle opere non tornerà più negli studi ove furono create. Soddisfacente risultato che onora gli artisti non meno che i benemeriti Mecenati.

— **Album della Società Promotrice.**

All'oggetto di poter riprodurre in più convenevoli dimensioni le opere destinate a fregiare gli album destinati annualmente in premio ai soci non favoriti dalla sorte, la Direzione della Società Promotrice deliberava in quest'anno di ingrandire d'assai il formato dei medesimi, e riducendoli a foggia di cartella perchè le tavole non più legate col testo, meglio si possano osservare e all'uopo ancora incorniciare. Il risultato fu soddisfacentissimo e la Direzione ottenne ed ha ogni giorno encomii per la presa deliberazione. Le tavole della grandezza di cent. 30 per 43 sono sei, due incisioni all'acquaforte e quattro litografie e il testo redatto dal compilatore di questo cenno venne desunto in gran parte dalla Rivista dell'Esposizione pubblicata dall'*Arte in Italia* nella scorsa estate.

L. R.

TAVOLE

LE TAVOLE DI PROSCRIZIONE

Quadro di GIUSEPPE BOSCHETTI, *da Napoli.*

Lito-incisione di ALBERTO-MASO GILLI.

Caio Mario era morto. Silla, ogni avversario debellato, premeva sotto il suo piede la romana repubblica. Non altro erasi cambiato che il triste giogo della tirannia.

Le proscrizioni succedevano alle proscrizioni. Senza numero i massacri, — senza numero le confische. Contro chiunque avesse accolto e salvato un proscritto, pena di morte; — a chiunque l'avesse ucciso, un premio di due talenti. Dichiarati infami i figliuoli ed i nepoti dei proscritti; — colpiti quelli pure dalla confisca dei beni. « Nè proscrivevansi già di que' di Roma soltanto — (la parola a Plutarco), — ma di que' delle città tutte d'Italia: nè v'era tempio di Nume che da uccisioni contaminato non fosse; nè focolar sacro all'ospitalità, nè casa paterna che fosse di sicurezza; ma scannati erano i mariti a canto alle mogli, a canto alle madri i figliuoli ».

Regnavano Silla ed il terrore. Duplice imperio e tremendo. Aleggiava ovunque il sospetto, ovunque palpitava l'ansia del domani, si avrebbe voluto la notte più oscura, si avrebbe voluto il deserto più formidabile e lontano per isfuggire alla sempre imminente sciagura. Ogni dì — sulla vetusta gloria del foro — la nova infamia delle tavole spaventose. « Attorno a quelle tavole — (così, durante la gran Mostra di Milano, *Yorick* descrisse la tela di Boschetti) — attorno a quelle tavole si accalca la plebe, la plebe crudele avida di scandali e di emozioni, stupidamente ignara della propria ruina e allegra e soddisfatta intanto dell'umiliazione toccata ai superbi patrizi. Lo schiavo gongola tutto nel leggere sulla lista di proscrizione il nome del suo signore. Altri indaga curioso, e fa le boccaccie ai nomi più antipatici come se si vedesse passare dinanzi agli occhi la figura atterrita del patrizio proscritto. Una turba d'uomini e di donne scruta ansiosa l'elenco dei discacciati e vi cerca trepidando un caro nome, un amico, un fratello. In mezzo alla calca si insinua di furto qualcuno dei condannati al bando crudele, vede, legge, allibisce e fugge via nascondendo col lembo della toga la faccia spaurita. V'ha chi più coraggioso, più stoico, più stanco della vita, o più insofferente di schiavitù, sfida la delazione e il tradimento, e si presenta nel foro a faccia scoperta, calmo, dignitoso, tranquillo; v'ha chi porge le mani alle catene, deplorando, più che la sua, la sventura della patria diletta. La scena è grandiosa, l'effetto è immenso, il concetto è degno dei tempi e degli uomini di Roma antica. Quell'angolo del foro, circoscritto dalle tavole infami, lascia vedere nel fondo tutta la maestosa ampiezza dell'edifizio che s'indovina più che non si scorga alla mole di quelle immense colonne troncate dalla cornice del quadro, e di quei colossali cavalli di bronzo che si perdono nell'alto. C'è il soffio di Roma, c'è la rivelazione dell'epoca, c'è l'inspirazione del terribile momento che un popolo intero attraversa fra il sangue e le stragi. Quella è la storia ».

Sì — quella è la storia e quella è l'arte. L'arte che rivendica la realtà del passato — l'arte che medita e fa meditare — l'arte augusta e virile.

Date lauri e corone al Boschetti.

UNA PASSEGGIATA LUNG'ARNO A FIRENZE
(SECOLO XVI).

Quadro di LORENZO DELLEANI, *da Pollone.*
Acquaforte di GIUSEPPE MONTICELLI.

Passano le damine vezzose, passano fieramente i bei cavalieri, passa l'imberbe giovinetto, passa il frate ed il bimbo; — lampeggiano le occhiate audaci e gli sguardi furtivi, si scambiano i sorrisi eloquenti, cresce a tratti, si addensa e diminuisce il bisbiglio sonoro degli allegri colloquii, guizza qua e là il sussurro dei motti sommessi; — ride la primavera e brilla il pomeriggio. Dal cielo splendidissimo, il sole dardeggia tremule fiamme sul bianco lastrico, accarezza i velluti profondi e le piume superbe, colpisce di chiazze d'argento gli sbuffi di raso candido, tripudia sui ricchi broccatelli e le sete, sfolgora sopra la smagliante profusione dell'oro e delle gemme.

Stagione gaia e gente gaia, luce festosa e festosi colori. Fulgido saturnale del nero e del bianco, del giallo cromo e dello scarlatto, del turchino e del rosa, del verde fosco e del verde vivo. Abbagliante baldoria.

Pare una scena del *Faust.*

E là nel fondo — scenario maestoso! — il ponte di Santa Trinita ed il profilo spezzato della città medicea.

RIVE DEL TOCE

Acquaforte di ERNESTO RAYPER, *da Genova.*

C'è un libro placido e attraente come una chiesetta dei campi, — un libro di versi; lo ha scritto Coppée, e si chiama *Les humbles.* Una sua parte specialmente, *Promenades et intérieurs,* ci sembra tutta deliziosissima.

> Ce sont des souvenirs, des éclairs, des boutades
> Trouvés au coin de l'âtre ou dans mes promenades . . .

Qui un effetto di neve, fino come un David Vinckebooms, altrove un meriggio d'estate sopra un diritto canale, più oltre una stanza di stile impero con personaggi in carattere; — impressioni, estasi, reminiscenze, note rapidamente sorprese sul vero, sfumature della fantasia, sacre intimità del cuore, morbide aspirazioni . . .

Cosette di dieci versi alessandrini ciascuna, non di più — ma serrate e cesellate nella forma, dense di colorito, piene di fresca poesia.

Tale quest'acquaforte di Rayper. *Parva sum sed formosa,* potrebbe dire.

Piccola ma robusta come certe montanine delle nostre vallate.

FRONTISPIZIO

Oro ed azzurro. La tinta dei nimbi e del cielo. La tinta dell'ideale dev'essere così.

E a noi pare cosa di buono augurio il segnare per le ultime — in faccia del novo anno — queste due parole: oro ed azzurro.

G. C.

ERRATA-CORRIGE

Nell'articolo sull'Esposizione di Genova a pag. 176, è detto: Palazzo dell'Esposizione a *Siena,* leggasi per contro: a *Lima.*

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. / Luigi ROCCA.

Gerente LUIGI ROCCA.

Torino — Stamperia dell'Unione Tipografico-Editrice — 1872.

LE TAVOLE DI PROSCRIZIONE

L. Delleani dip. — *G. Monticelli inc.*

UNA PASSEGGIATA LUNG'ARNO A FIRENZE.

(SECOLO XVI)

Ernesto Rayper inc. C. Lovera imp.

RIVE DEL TOCE